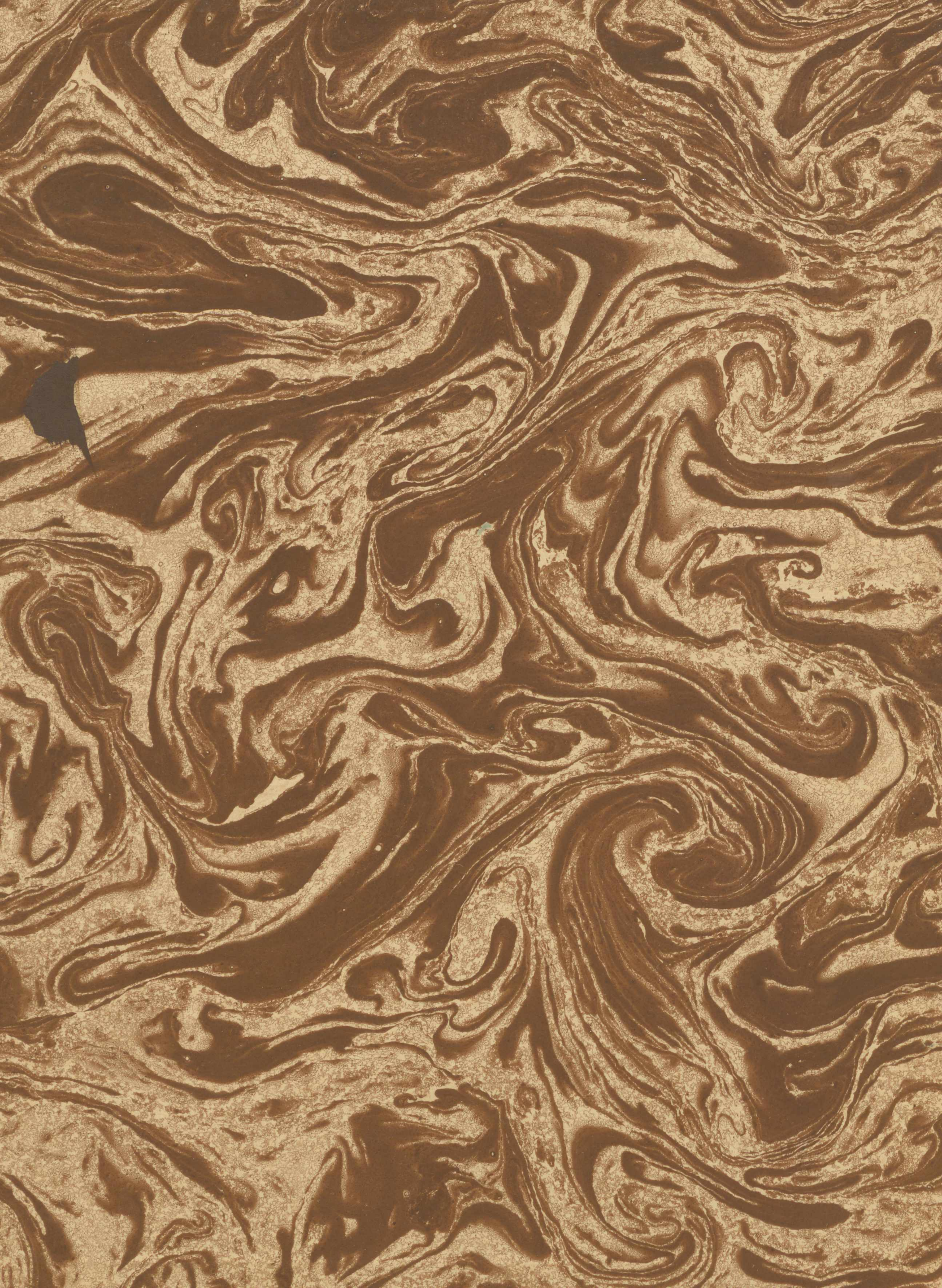
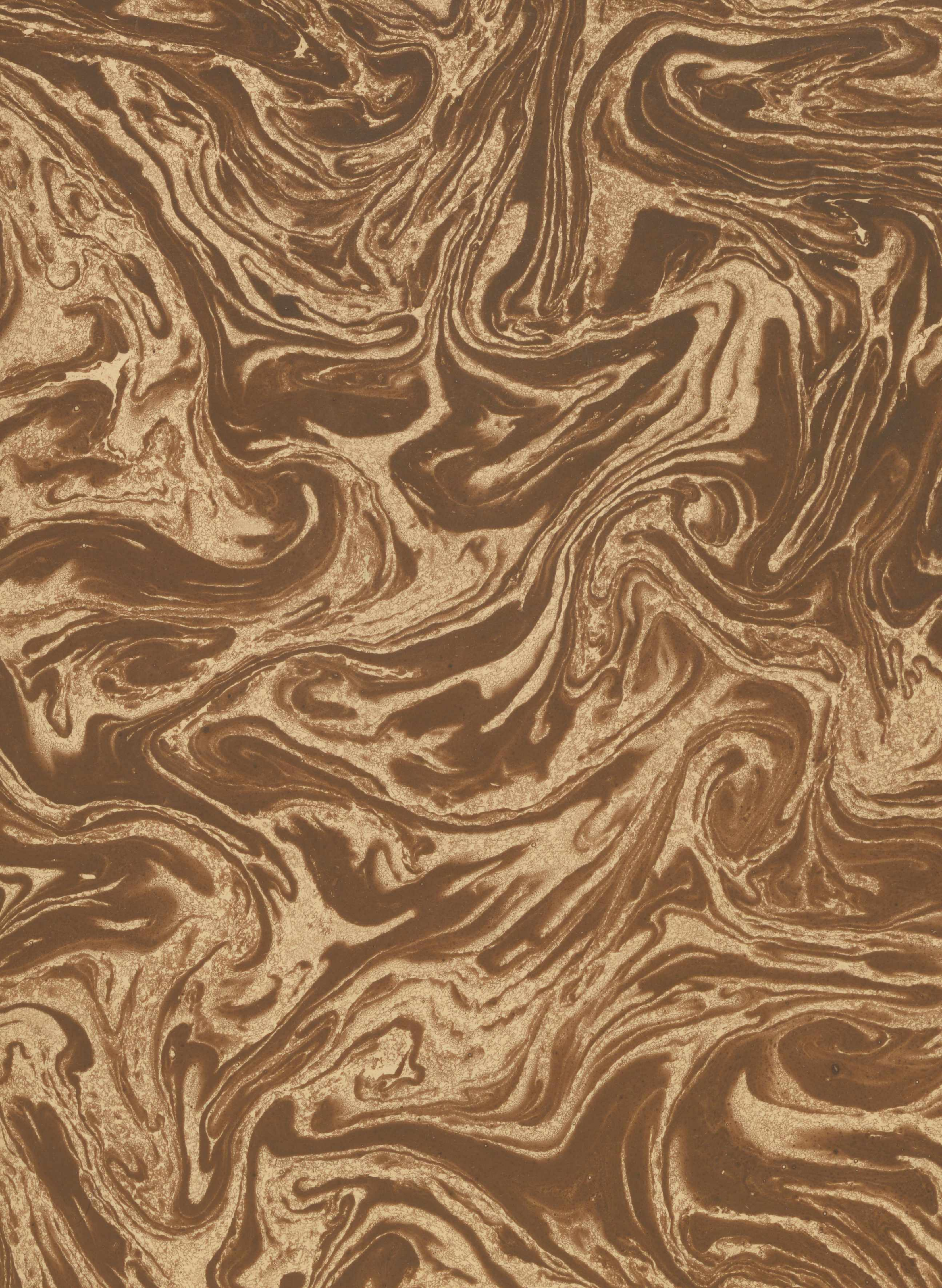






ANDRÉ-CHARLES COPPIER (1867-1948)

LES EAUX-FORTES AUTHENTIQUES DE REMBRANDT

La vie et l'œuvre du maître.
La technique des pièces principales.
Catalogue chronologique des eaux-fortes authentiques
et des états de la main de Rembrandt.



PARIS
FIRMIN-DIDOT ET Cie ÉDITEURS
56, rue Jacob VIe

LES EAUX-FORTES AUTHENTIQUES
DE
REMBRANDT



ANDRÉ-CHARLES COPPIER

LES EAUX-FORTES
AUTHENTIQUES DE
REMBRANDT

La vie et l'œuvre du maître.
La technique des pièces principales.
Catalogue chronologique des eaux-fortes authentiques
et des états de la main de Rembrandt.



FIRMIN-DIDOT ET Cie, ÉDITEURS
56, rue Jacob, PARIS (VIe)

AU MAITRE-PEINTRE ÉRUDIT, ERNEST LAURENT

je dédie cette étude en témoignage d'affectueux respect.

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

10 exemplaires sur Japon impérial, avec deux suites des gravures, dont une réemmargée, sur pelure Japon, numérotés de 1 à 10.

50 exemplaires sur papier Annam, avec une suite des gravures, réemmargée, sur pelure Madagascar, numérotés de 11 à 60.

100 exemplaires sur papier pur chiffon d'Arches, avec une suite des gravures, réemmargée, sur pelure, numérotés de 61 à 160.

200 exemplaires sur papier pur chiffon d'Arches, numérotés de 161 à 360.

Et des exemplaires sur alfa teinté.

Il a été tiré en outre dix exemplaires sur Madagascar, hors-commerce, numérotés de I à X.

EXEMPLAIRE N° 2384



TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie, PARIS, 1929.



REMBRANDT, 1650. — *Étude au brou de noix pour une variante de* LA CHAUMIÈRE ET LA GRANGE A FOIN.

INITIATION A UNE CRITIQUE D'ART EXPÉRIMENTALE.

Je crois nécessaire d'exposer, ici, au préalable, pour la clarté d'ensemble de mes démonstrations, la méthode de mes recherches qui pourrait servir de base à une théorie de la critique expérimentale des œuvres d'art.

A mon sentiment, la critique d'art est une expertise. Or, dans toutes les branches de l'activité humaine, les expertises sont confiées à des spécialistes, susceptibles de prouver leurs dires; à des Hommes de l'art, *ayant fait leurs preuves dans la branche particulière où ils ont acquis une notoriété scientifique et technique, indiscutée. Il me paraît donc nécessaire, indispensable, que la critique d'art soit exercée par des artistes capables de renouveler l'expérience graphique qu'ils ont à apprécier; c'est-à-dire* aptes, *non pas à* inventer *de nouveaux Léonards, de nouveaux Rembrandts, en renouvelant le prodige total d'une* Joconde, *des* Pèlerins d'Emmaüs *ou des* Cent Florins, *mais à en réaliser des répliques rigoureusement fidèles, où l'expérience technique, dont ces maîtres ont fait l'armature matérielle de leurs chefs-d'œuvre, serait reconstituée par les mêmes moyens. Ce programme n'a rien d'arbitraire et n'exclut pas les écrivains professionnels. Il n'exige d'eux qu'une compétence particulière. Ce n'est pas beaucoup demander.*

Taine a fort judicieusement mis en valeur cette nécessité, dans sa thèse de doctorat consacrée à La Fontaine et ses fables. *Le jeune normalien y fait la preuve qu'il était capable de comprendre et de faire comprendre la technique des* Fables. *En montrant, précisément, que toutes les qualités incomparables de ces purs joyaux des Lettres françaises tenaient à la méthode littéraire de leur auteur, puisque l'affabulation en était populaire, et avait déjà fait l'objet de bonnes fables antérieures, néanmoins susceptibles d'une meilleure adaptation. Mais, lorsqu'il adapta cette même formule analytique à l'étude des arts graphiques, dans sa* Philosophie de l'art, *la partie la plus caduque de son œuvre, fit-il, par là même, cette autre preuve qu'un esprit formé par les lettres et pour les lettres, entend mal le langage visuel des artistes.*

Or, la peinture, le dessin, la gravure et la sculpture sont des arts précis dont les réalisations concrètes ont pu faire l'objet de divagations abstraites, de réelle valeur littéraire, comme les Tableaux à

la plume *de Th. Gautier, ou de légendes anecdotiques formant le fond de l'Histoire de l'art, mais qui, malgré cela, demeurent ce qu'elles sont, c'est-à-dire des* expériences *d'art graphique ou plastique, dont tous les éléments sont à la fois, sous nos yeux, lorsqu'on veut les étudier en elles-mêmes, en dehors du brouillard conventionnel qui en défend l'approche à tout venant.*

Ceci admis, le curieux d'art, en présence d'une œuvre graphique, se trouve tel l'orfèvre devant un lingot de métal précieux. Pour déterminer l'état pur, ou l'alliage, de l'objet soumis à son expertise, l'orfèvre, qui est responsable de son verdict, s'est procuré deux éléments essentiels : du métal pur et une pierre de touche En matière d'art, l'équivalent de ce métal pur, ce sera la pièce d'une authenticité incontestable, universellement incontestée, choisie, de préférence, au début de la carrière de l'artiste, parce qu'elle pourra mieux nous montrer les formes instinctives de son expression. La pierre de touche sera la compétence, l'éducation professionnelle, la logique, le bon sens ou la loyauté de l'examinateur, mais, surtout, la confrontation immédiate avec une autre pièce.

De même que l'électricien produit, par court-circuit, de fortes étincelles en mettant en contact des potentiels inégaux, au travers d'une résistance faible, le critique d'art peut provoquer l'illumination des esprits de bonne volonté par le rapprochement d'œuvres inégales. La comparaison n'est pas oiseuse, si l'on observe que le phénomène physique ne produit son plein effet que sur un conducteur de résistance nulle. Car une œuvre d'art est toujours un accumulateur d'émotion. Une confrontation, bien conduite, illumine alors comme un court-circuit, les replis obscurs de la conscience, en volatilisant les fantasmes d'erreur. Mais, en art, dans l'état actuel d'une hiérarchie factice des talents et des esprits, la vanité, l'incompétence, la jalousie ou l'intérêt de certaines personnes notables peuvent offrir, tout d'abord, une invincible résistance aux démonstrations les plus décisives.

*Lorsque parut, récemment, l'*Enigme de la Segnatura, *dont les propositions et la solution, — qui ne sont pas de moi, mais de Raphaël et du Sodoma, — ont été accueillies avec joie et reconnaissance par la majorité des artistes et des amateurs consciencieux, je vis se cabrer quelques rares notabilités que leur long séjour à Rome eût dû mettre à même de faire cette trouvaille, quelque cinquante ans avant moi.* « *Nous ne serions donc que de fichues bêtes!* » *dit le plus chamarré d'entre eux.* « *Nous n'aurions rien vu, ni rien su? C'est inadmissible!* » *Cependant, les fresques et leurs preuves sont toujours là. Elles sont plus immortelles que cette mauvaise humeur transitoire. Le temps fera son œuvre, et la vérité aussi. N'en a-t-il pas été de même, lors de la première édition de ce présent ouvrage?*

Dans les sciences, il est admis que tout progrès est la correction d'une vieille erreur traditionnelle, acceptée en dogme par inadvertance, parmi les fondements de la doctrine propre à chacune d'elles. Et l'on sait quel tumultueux accueil fut réservé, tout d'abord, à leurs correcteurs! Le malheur des temps voudrait que l'art graphique ne fût plus cette science exacte qu'on ne pouvait exercer, autrefois, qu'après avoir satisfait aux épreuves de la maîtrise. Le Génie, seul, régirait ses nouvelles lois. Soit! Néanmoins, le génie ne pouvant s'exprimer sans réalisations matérielles, je ne vois pas en quoi ces réalisations échapperaient aux mêmes méthodes analytiques qui permettent de classer les valeurs des œuvres d'autrefois, et celles d'aujourd'hui, sur leurs plans divers.

Ceci dit, j'estime que l'essentiel pour aborder l'analyse d'une œuvre artistique, — dans l'espèce celle d'une eau-forte de Rembrandt, — est, avant tout, de déterminer avec certitude et de faire accepter la pièce-type qui va servir de base à une étude méthodique de son langage de graveur. Par une fortune singulière, il se trouve que sa première œuvrette originale, griffonnée sans prétention, est déjà un incontestable chef-d'œuvre, offrant toutes les garanties d'authenticité, toutes les caractéristiques personnelles, tous les graphismes *usuels dont se servira constamment le* Maître des Cent Florins. *Cette petite pièce est le* Portrait de sa Mère, *daté de 1628, à l'aube même de son génie, lorsque le jeune artiste n'avait que vingt-deux ans.*

Un examen à la loupe, ou mieux un agrandissement saisissant, va nous permettre d'isoler les éléments constructifs, les matériaux essentiels de la graphie rembranesque. Nous aurons, ainsi, cerné et isolé un élément de contrôle permanent de l'authenticité des pièces dont se compose, à tort ou à raison, l'œuvre pléthorique de Rembrandt, en même temps qu'un moyen de discerner l'appoint de ses collaborateurs acceptés, ou posthumes, si l'on étend cette méthode à l'examen des gravures personnelles de ses élèves ou de ses imitateurs.

Il importe, en effet, de ne point limiter notre curiosité à l'œuvre exclusive d'un même maître et de ne point chausser des bésicles à œillères pour ne voir dans son œuvre que ce qu'il nous plairait d'y voir. Pour Rembrandt, il est d'importance de n'ignorer ni son œuvre peint, ni l'ensemble de ses dessins, ni les menus faits de sa vie sociale et artistique qui ont réagi, sans nul doute, sur son œuvre gravé; encore moins de négliger ces indices, apparemment secondaires, qui peuvent éclairer la genèse d'une pièce et ses multiples transformations, même antérieures à son premier état connu, et qu'on peut découvrir avec de la méthode et quelque patience.

Peut-être, est-il plus nécessaire encore d'appeler l'attention des artistes et des amateurs sur les transformations que les possesseurs des cuivres originaux de Rembrandt ont fait subir à son œuvre en publiant des États *frauduleux, dont le nombre est, souvent, supérieur à celui que le maître en avait tirés, lui-même. C'est ainsi que, pour* la Grande Résurrection de Lazare, *les états posthumes, plus nombreux que les états authentiques, ont longtemps faussé la saine appréciation d'une œuvre de jeunesse. Enfin, faut-il mettre les amis de Rembrandt en garde contre la multiplicité des copies anciennes, des fac-similés, plus ou moins fidèles, qui se sont glissés dans les meilleures collections, et se chiffrent, parfois, jusqu'à douze pour une même pièce.*

Mais il ne suffit pas d'épurer ainsi l'œuvre gravé du Maître, quelles que soient la valeur et l'efficacité des moyens de contrôle de son authenticité. Il importe bien plus de rechercher les intentions et les moyens d'expression d'un tel artiste, en interrogeant ces témoins directs qui jalonnent sa carrière de graveur, constitués par les divers états de ses eaux-fortes. Si l'étude des pièces schématiques, où Rembrandt a fixé, seulement, le programme d'œuvres en attente, est déjà fort émouvante et instructive comme une initiation, où il nous ferait feuilleter le mémorial de ses visions au trait, combien l'analyse des pièces achevées ne doit-elle pas passionner l'amateur d'estampes, s'il est guidé vers la compréhension des buts et des moyens du plus génial des techniciens?

L'exploration des pièces capitales peut nous faire entrevoir bien des secrets du Maître : La formation de son génie, sa lente nutrification par une inlassable curiosité esthétique, puis la progression de ses découvertes, de plus en plus audacieuses, dans un art qu'il réinventait pour l'adapter à ses besoins. Les transitions, les hésitations, les décisions de son esprit encombré d'images; la cristallisation finale de sa pensée par superposition de formes réalisées; l'application patiente du bel ouvrier, maître de ses nerfs et de sa main, comme dans les Cent Florins, *s'opposant à la fougue et aux emportements lyriques de l'achèvement des* Trois arbres *et des* Trois Croix, *tout cela peut se lire avec certitude sous la trame des tailles enchevêtrées, pour peu qu'on ait de la curiosité et quelque méthode. N'est-ce point là toute une philosophie de l'art rembranesque?*

Peut-être isolerons-nous ainsi les ressources d'expression particulière et le mérite intellectuel de la gravure pure, analogues à ceux de l'orchestration d'un thème musical. Et cela nous expliquerait pourquoi Rembrandt lui a confié le sort de ses plus grandes compositions d'artiste, de préférence à la peinture, où sa maîtrise était pourtant hors de pair.

Parallèlement à l'émotion simpliste, imposée à l'oreille par l'arabesque vocale d'une mélodie, l'œil est sollicité par l'arabesque graphique des êtres et des gestes qui forme l'armature du drame visuel. Mais, au delà de ce programme d'un spectacle, dont la poésie et le mystère sont encore à naître, il y a tout le domaine orphique, toute l'orchestration de la gravure pure qui semble illimitée pour peu qu'on prête attention aux enrichissements dont Rembrandt a paré ses préparations schématiques jusqu'à en faire les grandes symphonies des Cent Florins, *des* Trois Croix, *de la* Présentation au Temple de 1654, *dans le cadre, apparemment restreint, d'un clair-obscur en blanc et noir.*

C'est ce mystérieux pouvoir, indépendant de l'art du dessin et des valeurs, qui est le propre de la gravure pure. Le grand secret de Rembrandt est là, qui expliquerait aussi tout son art de peintre, par analogie, si nous pouvions le retrouver.

Si comprendre c'est égaler, le travail sérieux d'analyser l'œuvre de Rembrandt sera payé par un agrandissement merveilleux de l'âme attentive qui saura s'initier assez à la technique géniale du maître, pour le voir revivre dans son atelier de la Breedestraat, où il a gravé ses plus belles pièces. C'est un merveilleux voyage de découverte, une expédition d'Argonaute, sans sortir de son cabinet, qui en vaut la peine, et ne peut manquer de vous passionner, croyez-moi!

J'ai ouï conter, à Strasbourg, l'histoire, ou la légende, de cet humble horloger qui osa s'occuper de remettre en marche la fameuse horloge astronomique de la cathédrale dont le mécanisme — arrêté — s'était remonté, de lui-même, durant des siècles; tandis que les meilleurs maîtres du métier s'étaient tous récusés. Sa curiosité l'emportant sur la crainte d'échouer, ou de passer pour présomptueux, il avait simplement suivi l'instinct d'un métier qu'il trouvait le plus beau du monde. Son émerveillement grandissait à mesure qu'il démontait chaque organe particulier, dont il relevait le plan et la place exacte pour pouvoir les remonter dans la mystérieuse horloge, avant que d'aller plus avant dans sa recherche de l'idée maîtresse et du grand ressort qu'il découvrit, enfin.

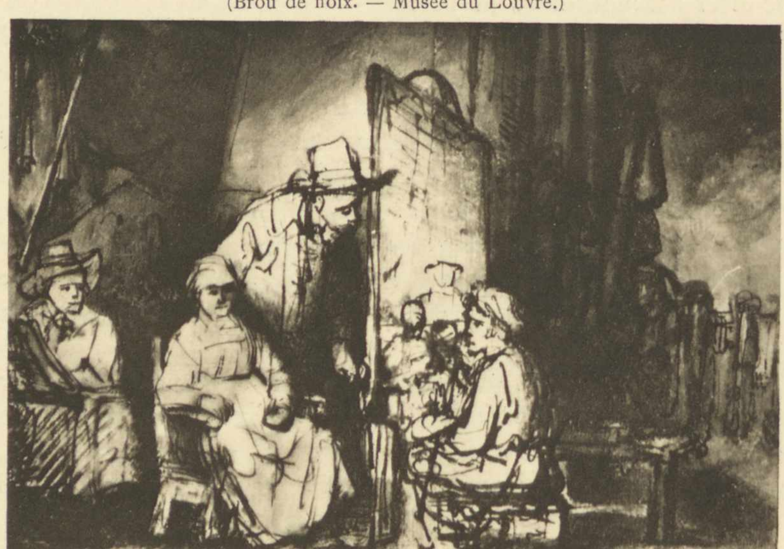
La machine, qui avait sommeillé cinquante ans, reprit, lentement, sous ses doigts, une vie nouvelle. Cette expérience l'avait prodigieusement grandi. Les recherches méthodiques et patientes de cet horloger sans génie, avaient permis de rendre éternelle et sans mystère la merveilleuse machine endormie. Car il aurait suffi de suivre le relevé de ses plans pour en réaliser une autre, tout aussi belle ou de remplacer selon la méthode de cet analyste, la pièce usagée qui pourrait immobiliser celle-là.

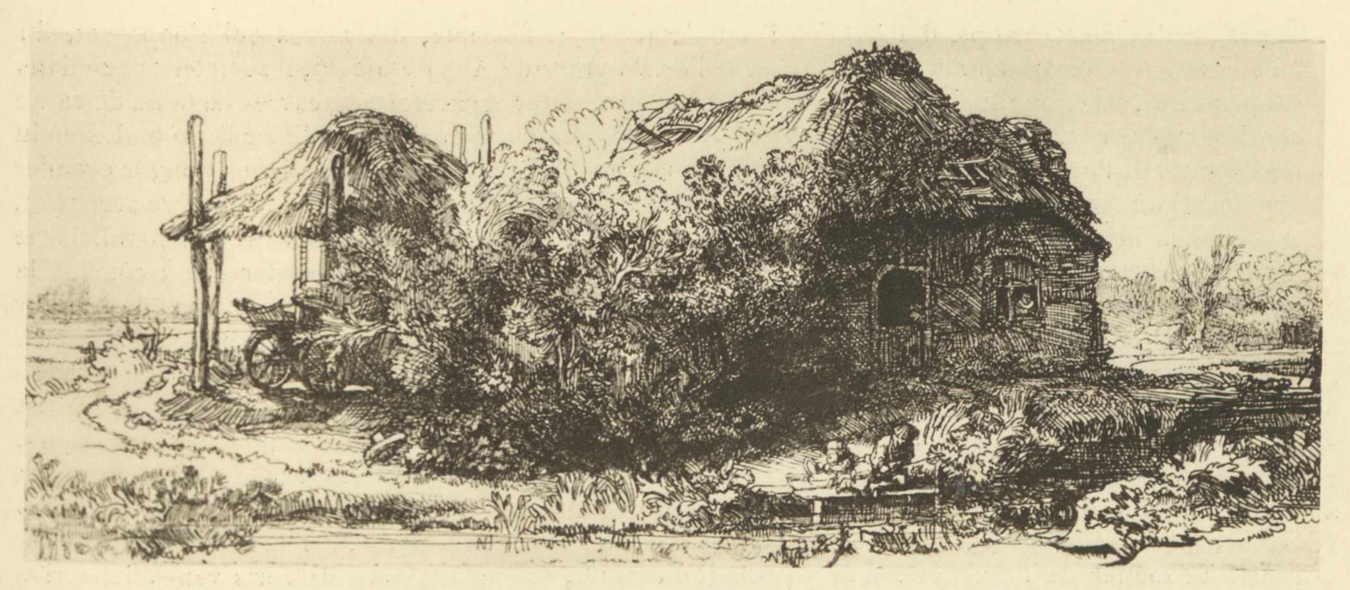
C'est à une exploration de cet ordre que je convie le lecteur, qui prendra la peine de me seconder dans ma recherche des moyens d'expression formant l'essentiel du génie de Rembrandt. L'époque est peu propice, il est vrai, au renouveau du grand art, subtil et fort, des Trois Croix, *des* Trois Arbres, *du* Jan Six *et des* Cent Florins. *Les graveurs d'aujourd'hui semblent s'être tous récusés, comme s'ils n'avaient connu du génial artiste que son eau-forte de la* Fortune contraire, *où l'on voit un lauréat, attardé, manquer la barque que livre au vent la déesse aveugle, sans qu'il sache remarquer comme il lui serait facile, encore, de sauter d'un bel élan par-dessus bord!*

Je ne désespère pas qu'un jour, un jeune artiste enthousiaste ait le courage de se consacrer à la renaissance de la merveilleuse technique de Rembrandt, adaptée à l'interprétation de la vie actuelle. Celui-là sera, du moins, sûr d'enchanter son âme et sa vie et de trouver dans le grand artiste, le conseiller le plus efficace contre les amertumes d'une carrière difficile, qu'il sut ennoblir par un constant et progressif effort.

Talloires, 1928.

REMBRANDT CORRIGEANT SES ÉLÈVES DANS L'ATELIER SUPÉRIEUR DE SON HÔTEL.
(Brou de noix. — Musée du Louvre.)





(B. 225). — *Partie centrale de* LA CHAUMIÈRE ET LA GRANGE A FOIN (1641). *Format de l'original.*

LA VIE ET L'ŒUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT.



Étude à la sanguine pour l'un des VIEILLARDS *datés de 1630.*
(Musée du Louvre.)

On ne peut guère aborder, ni poser, un problème de l'ampleur et de la complexité de celui des eaux-fortes de Rembrandt sans l'avoir résolu d'avance, en principe; sans avoir sérié les questions essentielles qui aiguilleront notre curiosité et provoqueront nos recherches pour essayer de leur donner une solution pratique et raisonnable.

Une question fondamentale domine toute notre analyse. Celle de l'authenticité des eaux-fortes et de leurs états de la main du Maître. Que nous servirait d'admirer, de confiance, à la suite de Charles Blanc, les faux grossiers qu'il avait pris la peine d'aller « calquer » lui-même, à l'étranger pour les faire graver à l'eau-forte, en prétendus fac-similés, par Léopold Flameng, en vue de l'illustration de son troisième catalogue? Que pourrions-nous gagner à l'étude d'états dégressifs en qualité, où Watelet, Basan, Baillie, Norblin de la Gourdaine ont fait la preuve de leur incompréhension totale de l'art profond de Rembrandt, en saccageant les cuivres originaux qu'ils croyaient avoir le droit de modifier, parce qu'ils en étaient les indignes propriétaires? Il nous faudra, donc, écarter de même, les états posthumes des cuivres authentiques et limiter notre étude aux pièces tirées de son vivant.

Leur classement d'ensemble, par ordre chronologique fera, tout de suite, apparaître de tels écarts de conception et d'exécution entre les pièces datées d'une même année, de telles nuances de qualité et de valeur entre les états authentiques et les états posthumes qu'il deviendra facile de résoudre ce premier élément du problème, par l'élimination nécessaire de plus d'un tiers des pièces cataloguées par Bartsch en 1797 et par Charles Blanc en 1873. Les deux tiers des états attribués à Rembrandt, en provenance de ses cuivres authentiques, devront être écartés, de même, pour avoir une idée exacte de ce grand œuvre magnifique, alourdi de tant d'éléments étrangers.

Débarrassé de ses parasites, l'œuvre s'ordonne, alors, superbe en son unité. Mais une seconde question se pose. Pourquoi l'artiste a-t-il procédé par étapes ascensionnelles, où sa technique devient de plus en plus savante, au point d'être, à la fin de sa carrière, l'élément essentiel de son expression?

Tandis, qu'en même temps, il a laissé à l'état d'esquisse et d'attente, des pièces qui s'opposent, du tout au tout à cette conception prédominante de l'art du graveur? Apparemment, il semblerait que dans ses peintures, Rembrandt ait suivi une méthode inverse, parce que certaines œuvres de la fin de sa vie paraissent plus rugueuses, et comme brossées avec emportement. Je suis sûr qu'il y a là un malentendu traditionnel de l'ordre de celui qui avait fait attribuer, aux débuts de sa carrière de graveur, le premier état des *Trois Croix*, qu'il aurait repris en 1653. Le témoignage de Bernard Kheil, son élève vers 1654, et l'examen attentif des œuvres peintes, entre 1655 et 1669, nous éclaireraient sur le parallélisme étroit des deux carrières du grand artiste, si nous étions de loisir pour aborder cet à côté de la question. Qu'il nous suffise d'observer trois périodes nettement marquées dans sa carrière de graveur qui nous renseigneront, incidemment, sur les mêmes stades de sa carrière de peintre et de dessinateur.

Le premier stade va de 1628 à 1632. Il date cette période de verve cursive, de surproduction d'un enfant, sans fortune, qui cherche à multiplier, à la fois, les objets de publicité, avec les petites sources de recette, en s'associant à Jean Lievens, Gérard Dou, van Vliet et Jacques des Rousseaux. Le second de 1632 à 1639, part de la rupture de cette association et de l'arrivée de Rembrandt à Amsterdam. Le graveur n'est, toujours, qu'un dessinateur sur cuivre, laissant parfois à ses compagnons et à ses apprentis le soin de suppléer à ses indications sommaires, par ce qu'ils avaient appris du métier de l'eau-forte, non pas de Rembrandt, lui-même, mais de Joris van Vliet arrivé avec lui, à Amsterdam, pour l'aider dans ses grandes planches commerciales. C'est la période où l'artiste est aux mains du manager Hendrich van Uylenburgh. Le dernier stade, le seul vraiment glorieux de cette carrière, débute avec la *Mort de la Vierge* et son *Portrait accoudé*, tout de suite après la grande commotion esthétique que Rembrandt ressentit devant le *Baltassare Castiglione* de Raphaël. A dater de cette révélation d'un grand art souverain, l'artiste, chez Rembrandt, domine à la fois le graveur et le peintre. Il les oblige à des recherches constantes, de plus en plus variées, de plus en plus savantes, dont il est plus facile de suivre la genèse par les états des eaux-fortes que dans ses peintures achevées.

On entrevoit, ainsi, toute une évolution du génie du Maître, dont les recherches techniques forment les éléments essentiels de ses progrès constants. Mais l'essentiel du problème d'art est loin d'être résolu si nous n'abordons pas la question capitale de la formation du génie du Maître, de son développement, des moyens d'expression qu'il s'est créés et des méthodes qui l'ont conduit, d'un croquis sommaire au brou de noix, jusqu'à la réalisation symphonique des grandes œuvres de sa maturité d'artiste. L'étude des pièces capitales de son œuvre peut seule nous mettre à même d'approcher d'assez près du graveur en action, pour deviner ses intentions secrètes, les ressorts de ses décisions, les enquêtes de sa curiosité, les sautes brusques de son humeur, jusqu'à l'ampleur de ses sacrifices. Le passage, d'un « premier état » à un autre, peut nous éclairer sur les lois techniques qu'il s'était données; puis nous expliquer en même temps la genèse parallèle de ses œuvres peintes. Les confidences irrécusables, qu'il nous a laissées dans ces états, dépassent en intérêt et en sincérité celles qu'il eût pu nous faire en tenant un journal littéraire, à la manière d'un Delacroix.

La valeur propre de la gravure en soi, le sens de l'art gravé de Rembrandt, les raisons des préférences du Maître lui confiant l'expression de ses plus hautes compositions bibliques, telles seraient les ultimes questions où l'étude sérieuse de ses eaux-fortes peut nous conduire.

En dernière analyse, on découvrirait cette grande leçon que Rembrandt a été séduit d'abord par ce moyen de multiplier des croquis pittoresques et ses petites illustrations bibliques. Le « sujet de vente », seul, l'entraînait alors à graver, et dans un style purement linéaire. Au contraire, à la fin de sa carrière, les sujets de ses eaux-fortes sont déterminés par un but de graveur, une recherche technique, les trouvailles d'un métier qui le passionnait. C'est ainsi que *la Négresse couchée* résumait l'essentiel de ses préoccupations graphiques, dans la matité des chairs souples, en pénombre, s'opposant à l'éclat lumineux des linges froissés. Parallèlement, en peinture, on s'apercevrait que c'est la recherche de certains effets de lumière ou de clair-obscur, certaines préoccupations de métier qui lui ont fait peindre des toiles comme les *Portraits* de Brunschwig, son *Portrait riant* ou son *Dernier Portrait* du Louvre. L'unité de la vie du grand innovateur s'imposerait ainsi, comme l'épanouissement d'une force consciente, magnifiquement ordonnée sous une apparente fantaisie.

1628-1632

Rembrandt avait vingt-deux ans lorsqu'il griffonna sa première eau-forte datée. Ce fut, du premier coup, une œuvre personnelle, souple, audacieuse, très supérieure à ce qu'il avait signé jusqu'alors. C'est un petit *Portrait de sa Mère,* mesurant, au plus, sept centimètres, et qui figure, au catalogue de Bartsch, sous le n° 354 (page 12). Peut-être bien, son propre *Portrait,* imberbe et sans date, B. 27, le premier, sans doute, où il s'est pris pour modèle, est-il antérieur de quelques semaines à ce triomphant essai, manifestement mieux venu. Mais, puisque Rembrandt a débuté dans la peinture en faisant poser son père dans le tableau du *Changeur*, daté de 1627, nous préférerons croire qu'il a voulu faire hommage à sa mère de son premier essai, dans le second art auquel il venait d'être initié.

A ce moment, Rembrandt s'ignore. Il ne peut pressentir qu'il va être absorbé, plus tard, au point de lui consacrer le meilleur de sa vie, par cet art du graveur qu'exerce, avec habileté et succès, son camarade et ami, Jan Lievens. Il s'essaye, sans prétention, sans arrière-pensée, avec une heureuse audace juvénile, à tracer sur son cuivre une forme concrète et typique. Et voici que, sans y penser, il vient de créer, dès son premier croquis, toutes les formes définitives de son graphisme de l'eau-forte.

Tous les caractères principaux de ses griffonnements particuliers, qui sont la marque inconsciente de ces tours de main, si semblables aux caractères graphiques d'une écriture, toutes les formes si personnelles de son dessin de graveur sont déjà visibles dans cette petite eau-forte, et *telles qu'on les retrouvera, toujours, au cours de son œuvre,* jusque dans sa dernière planche inachevée, à trente-neuf années d'intervalle, dans *le Dessinateur devant le modèle,* où elles ont, à la fois, plus de liberté et d'accent, tout en gardant leur saveur d'origine.

Les griffonnements en dents de scie ou en vrilles , les zébrures singulières qu'on reconnaîtra plus tard dans toutes les œuvres de sa pointe, — et jusque dans ses dessins, — se révèlent ici pour la première fois avec une aisance singulière. Le modelé par petits points espacés sur le front, l'indication si fantasque des fourrures, le dessin spécial des vêtements sont exprimés, déjà, par les mêmes moyens que dans les *Cent Florins* ou dans les grands portraits de sa maturité d'artiste.

Il faut les considérer en détail et les isoler pour les mieux connaître, afin d'apprendre à lire l'écriture dessinée du Maître et l'identifier une fois pour toutes, indépendamment de ses autres moyens d'expression.

Le griffonnement le plus typique est celui qui relie le contour de l'épaule droite de sa *Mère* qui eût été trop sec. Il est griffonné *en montant,* au départ du coin droit de la planche. Rembrandt en usera fréquemment, et hors de propos, jusque dans ses œuvres, de haute tenue, comme les *Cent Florins,* la *Grande Présentation au Temple.*

Il reparaît encore dans ce premier *Portrait de sa Mère* au tournant des cheveux sur le voile relevé au-dessus de l'oreille droite, ainsi que dans l'ombre, assez forte, au-dessous, près du cou.

Une autre forme plus capricieuse encore, — cette vrille griffonnée qui teinte par deux fois le bas du voile, à gauche, — est employée par Rembrandt, en dépit de toute justification, dans ses œuvres les plus sérieuses. On la retrouve notamment, comme un trait de gaminerie impayable, sur l'épaule d'une mère au premier plan de sa pièce capitale les *Cent Florins*, et il est rare qu'elle ne figure en quelque coin de ses eaux-fortes. Dans la *Grande Présentation au Temple,* elle se joue dans le fond, au-dessus des deux tentatives superposées de figuration du Saint-Esprit, qui ressemblent plus à un perroquet qu'à la colombe symbolique.

Ce sont ces formes si typiques qui nous serviront de pierre de touche pour contrôler l'authenticité graphologique de l'œuvre de Rembrandt. Nous verrons, plus loin, que chacun de ses collaborateurs, du début, eut aussi des formes d'expression rigoureusement personnelles. D'ailleurs ces formes



Agrandissement du premier PORTRAIT DE LA MÈRE DE REMBRANDT.

graphiques ne sont pas exclusives à son maniement de la pointe sur le cuivre. La belle petite sanguine des collections du Louvre, qui a servi d'étude au B. 315, est traitée de la même manière, avec des accentuations à la plume pardessus des griffonnements de crayon qui, dans une traduction en noir donnent l'impression d'ensemble d'une eau-forte (page 9).

Car de même qu'un écrivain a dans son écriture, en dehors de son style et des procédés de composition, des tours de main inhérents à la construction de son œil, de ses doigts et de ses nerfs, et qui se traduisent sur le papier en signes graphiques identifiant rigoureusement sa production manuscrite, chaque graveur a, dans l'eau-forte libre, des manières instinctives d'attaquer le métal, des sortes de jets spontanés de l'outil, des tics de la pointe qui sont les indices graphiques particuliers et indiscutables de sa technique personnelle. Ils forment, chez Rembrandt, la seule signature authentique des planches qui portent son nom.

C'est pourquoi ce petit *Portrait de sa Mère* est tout particulièrement précieux, indépendamment de sa valeur artistique.

Comment le jeune artiste avait-il été conduit vers cet heureux essai, et quel fut l'initiateur de sa carrière magistrale? Un résumé succinct des premières années de Rembrandt s'impose ici, pour comprendre cette initiation et la collaboration de plusieurs années qui devait s'ensuivre.

(B. 354). — PORTRAIT DE SA MÈRE.



Le père et la mère de Rembrandt habitaient un logis situé sur la Weddesteeg, au bas du rempart de Leyde. Sur le talus, entre les quatre tours rondes de la Porte Blanche, dominant le Singel de ceinture, et le Rhin bruissant tout auprès, s'élevait le moulin à drèche que faisait valoir Harmen Gerritz van Rhyn, avec l'aîné de ses enfants. Celui-ci comptait déjà treize ans d'âge, lorsque sa mère Neeltgen van Zuytbrouck accoucha d'un sixième enfant.

On l'appela Rembrandt. C'était le quinze juillet 1606.

Son père avait alors quarante ans. Petit bourgeois de modeste aisance, il avait épousé, en 1589, la fille d'un boulanger. Il possédait, outre les cinq huitièmes du moulin à drèche, trois immeubles sur la Weddesteeg, avec une cour et un hangar. Sa figure débonnaire, coupée d'un grand nez droit, sous un front découvert, se hérissait parfois de moustaches guerrières. Comme il jouissait de quelque aisance et d'une

certaine considération, on l'avait nommé Chef de section, dans son quartier du Pélican.

Sa femme, plus jeune de cinq années, s'occupait du ménage avec l'aide de Machteld, leur fille, qui avait quatorze ans. Quatre garçons : Adriaen, Gerrit, Cornélis et Willem, s'échelonnant entre seize et dix ans, complétaient la famille.

L'enfance de Rembrandt se serait écoulée assez tristement, entre ces parents âgés et ces grands frères, trop loin de lui, si leur mère ne lui avait donné une petite compagne, à peine plus jeune, sa dernière enfant, Lisbeth, petite rousse aux cheveux crépelés, aux chairs laiteuses, dont le type apparaîtra longtemps dans l'œuvre de son frère, comme un ressouvenir joyeux de leurs jeunes années.



(B. 32). — *Jan Lievens*. — LE PÈRE DE REMBRANDT. 1627.

On voit dans un Jan Steen, un intérieur semblable, selon toute apparence, à celui où se développa la petite âme de Rembrandt. Au milieu d'une troupe bruyante de grands garçons excités par la Santaklauss, passe un petit enfant coiffé d'un bourrelet de paille. Il semble isolé, timide, et cependant comblé des présents des grands frères. C'est ainsi qu'il faut imaginer l'enfance du petit Rembrandt, ce tardillon un peu chétif, qui demeurait fréquemment solitaire auprès d'une étroite fenêtre, à regarder tourner les ailes des deux moulins à vent.

Lorsqu'il allait retrouver leur père dans l'intérieur de son moulin, il l'apercevait au travers d'une atmosphère épaisse de poussières en suspension, qu'un rayon de soleil illuminait parfois, en y créant cette féerie du poudroiement vibratoire décolorant toute chose dans une ambiance d'or.

Dès qu'il fut en âge d'aller, seul, jusque chez des voisins, il fut vite attiré, par son goût des images, chez un brodeur en tapisserie, qui avait un petit garçon un peu plus jeune, Jan Lievens, enfant précoce, élevé parmi les verdures sorties du métier paternel, et dessinant d'instinct, par jeu, d'une main adroite et souple.

Pour le petit du meunier, la boutique du brodeur était un lieu d'enchantement plein de prodiges. A voir surgir les figures et les crayonnages de son camarade, les heures passaient pour Rembrandt en se peuplant de rêves. Mais, à peine eut-il atteint sa huitième année, Jan Lievens fut mis en apprentissage chez Joris van Schooten, le peintre de portraits. Puis, à onze ans, ses parents le conduisirent à Amsterdam, chez Pietro Lastman, où il resta durant les trois années de son compagnonnage.

Pendant ce temps, les parents de Rembrandt, frappés de son intelligence et le jugeant peu robuste pour exercer un métier, l'envoyèrent à l'école, avec l'intention de développer son instruction. Enfin, le 20 mai 1620, ils le firent inscrire à l'Université de Leyde, pour y apprendre le latin « afin qu'ayant accompli son âge, il pût servir la Ville et la République de sa science et de son savoir ». Cette université existe encore sur le Rapenburg. Le long du beau canal tranquille, sous les grands arbres de ses quais, on peut suivre, aujourd'hui, le chemin du petit étudiant de lettres, s'en allant, sans hâte, vers l'ancienne chapelle des Jacobines, où se donnaient ses cours.

Mais, soit que Rembrandt n'eût aucune disposition pour les belles-lettres, — car il ne sut jamais bien même le hollandais, — soit qu'il manifestât son goût très vif pour la peinture, ses parents le retirèrent de l'Université, vers 1621, au moment même où le fils du brodeur, Jan Lievens, revenait d'Amsterdam avec sa licence de peintre. Il faut voir, dans le retour triomphal de son jeune camarade, l'appoint qui manquait à Rembrandt quand il disait à ses parents, en leur montrant ses premiers croquis spontanés : « Moi aussi, je veux être peintre. »



(B. 5). — LE PÈRE DE REMBRANDT AUX YEUX HAGARDS.
Eau-forte de Lievens (vers 1627), réduite de moitié.

En effet, Jan Lievens fut accueilli à Leyde comme un prodige; on l'avait déjà vu peindre, à dix ans, une réplique admirable du *Démocrite et Héraclès*, de Cornélis de Haarlem; mais ce n'était là qu'une copie. Dès son retour, il exécuta, sur un simple récit, une grande composition représentant la répression des troubles religieux que la querelle des Remontrants avait soulevés à Leyde, durant son absence; et il le fit avec tant de mouvement et de vivacité que la voix populaire lui décerna, d'emblée, le titre de maître-peintre, malgré qu'il eût, à peine, atteint sa quatorzième année.

Le bourgmestre Orlers, de Leyde, rapporte que Rembrandt fut confié aux soins « du peintre de mérite, maître Jacob Isaackz van Swanenburch, pour être enseigné par lui, chez lequel il resta à peu près trois années ».

Malgré l'assertion d'Orlers, ce Jacob était un peintre fort médiocre. Il était le fils d'un ancien bourgmestre, maître Isaack van Swanenburch, peintre de réel mérite, dont on conserve au musée de Leyde, de très curieux tableaux pleins de caractère et de personnalité. Ils représentent les phases de la fabrication du drap, à Leyde, et l'arrivée des drapiers flamands.

Ces Swanenburch étaient un peu parents des van Rhyn; l'un d'eux, Willem, était un graveur célèbre, maniant le burin avec cette sûreté frigide qu'on recherchait pour les éditions à longs tirages d'un *Theatrum* ou d'une *Beschryving*, selon la formule du temps. Pourtant, notre Abraham Bosse en faisait un grand cas. Ils jouissaient, tous, d'une large aisance, mais aucun d'eux n'était un maître, au sens exact du mot.

Un autre concitoyen de Leyde, Simon van Leeuwen, désigne expressément un autre peintre d'un talent bien supérieur, Joris van Schooten, comme l'un des maîtres de Rembrandt. On a vu qu'il avait enseigné Jan Lievens. La plupart des biographes de Rembrandt ont rejeté, sans explication, cette assertion d'un contemporain bien placé pour connaître la vérité, car Simon van Leeuwen avait marié sa fille à Adriaen van Rhyn, le frère aîné de Rembrandt. Il y a donc lieu d'accorder à son témoignage une attention qui a son prix, surtout lorsqu'on a vu au Musée de Leyde les admirables portraits de Joris van Schooten si proches de ceux de la *Leçon d'anatomie*, peints par Rembrandt au début de sa carrière. S'il est vraisemblable que Rembrandt fut tout d'abord placé, vers 1621, chez Jacob van Swanenburch, à cause des liens de parenté qui l'unissaient aux van Rhyn, il faut observer que ce n'est qu'en 1627 qu'il signera son premier tableau.

L'apprentissage normal était de trois années; c'est d'ailleurs le temps qu'Orlers assigne au jeune artiste chez Jacob van Swanenburch. Rembrandt, doué d'une vive intelligence, très studieux, aux dires d'Orlers et de Constantin Huyghens, devait apprendre rapidement les éléments d'un art qui l'attirait « C'est un triste disciple que celui qui ne dépasse pas son maître », a dit Léonard.

L'effort était modeste pour dépasser maître Jacob et ne demandait pas si longtemps. Il faut donc admettre que, seul, un état de santé précaire, signalé par Huyghens, en 1629, l'empêcha de suivre, assidûment, ses leçons d'apprenti.

Il est un fait certain, c'est qu'en 1623-1624, il était à Amsterdam, dans l'atelier de Pietro Lastman, où son camarade Lievens l'avait précédé, de 1618 à 1621. Ce Lastman avait pris un prénom italien pour affirmer son engouement des *Carrache* et des traditions de la *Bent*, le groupe des *Italianisants*, dont il avait fait partie durant son séjour à Rome, sous la bannière d'Elsheimer.

Selon toute vraisemblance, c'est Lievens qui conseilla ce départ de Rembrandt.

Lastman était un illustre peintre, sans talent. Jost Vondel le traita de *Phénix* et d'*Apelle* pour le remercier d'un portrait de sa main. Son atelier était très recherché par les élèves. Il habitait dans la Breedestraat, au coin du Zuyderkerk-Hof, une maison « à l'image de la chaire à prêcher ». Il avait pour voisin un marchand de tableaux, Hendrick van Uylenburch, qui joua un grand rôle dans la vie de Rembrandt.

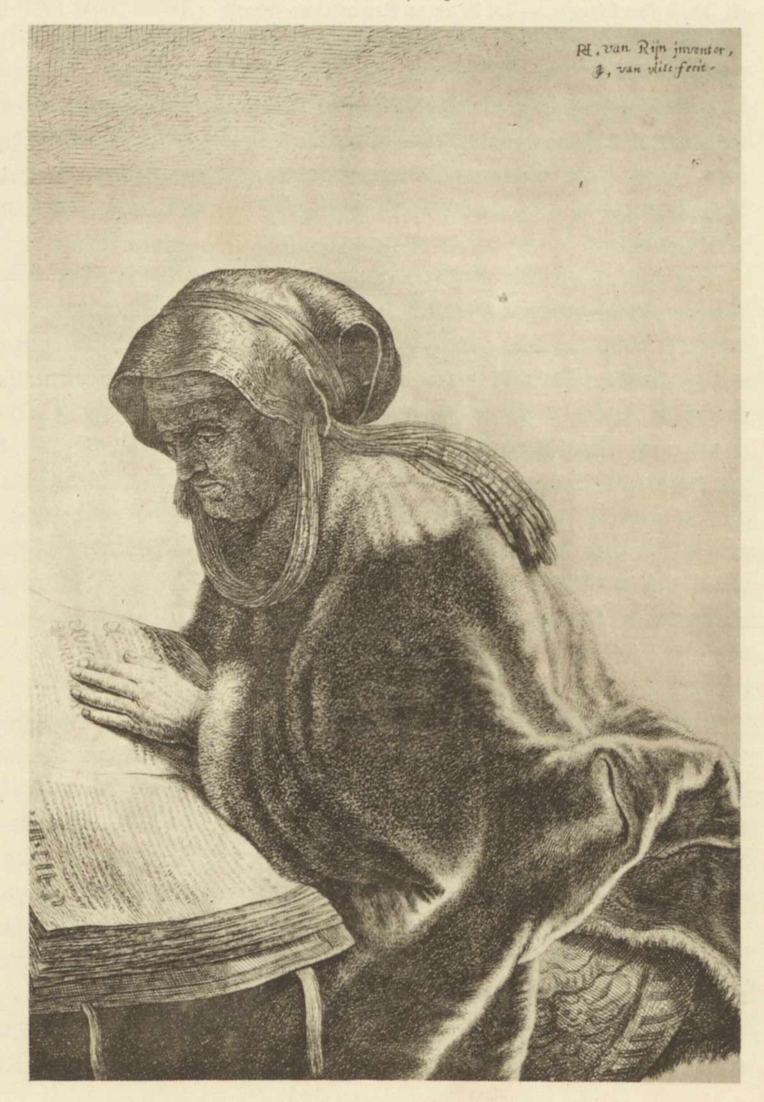
Or, en 1624, une disette affreuse sévissait dans Amsterdam. On avait vu, avec terreur, durant l'hiver précédent, sur les vents persistants de Norvège, passer d'immenses migrations de ces grands « oiseaux de dégoût », les avant-coureurs des calamités périodiques. Une peste virulente s'abattit, en effet, sur la ville, tandis qu'une épidémie de scarlatine aggravait le fléau.

Rien qu'au Gasthuis, l'hôpital central d'Amsterdam, il y avait ensemble sept cents scarlatineux. Le deuil public accusa bientôt vingt mille morts.

« Rembrandt ne resta que six mois chez Lastman », au dire d'Orlers, et ses biographes en ont conclu que le jeune artiste n'appréciait pas ses méthodes de peindre. Il faudrait méconnaître la rigueur des contrats de compagnonnage pour croire qu'un enfant ait pu s'en dégager aussi facilement. Je crois qu'il faut trouver la véritable cause de son retour à Leyde dans les calamités multiples qui décimaient la population d'Amsterdam. Peut-être Rembrandt en fut-il atteint, lui-même. Ce qui expliquerait le long retard de ses débuts et ce retard dans sa croissance qui frappa Huyghens en 1628, alors qu'il avait déjà vingt-deux ans.

Il est un fait certain, c'est que Rembrandt n'avait pas obtenu sa licence de peintre lorsqu'il revint à Leyde. La ville n'ayant pas de Gilde de Saint-Luc, il aurait pu exercer sa profession sans contrôle; mais il sut s'en garder et continuer ses études. C'est ici que Joris van Schooten pourrait intervenir utilement dans l'histoire du peintre. On sait qu'il avait été le premier maître de Lievens et qu'il passait, fort judicieusement à Leyde, pour le meilleur artiste de la Cité. Car, si Jan van Goyen lui était supérieur dans le paysage, et avait un sentiment artistique sinon plus élevé, du moins plus proche de notre sensibilité moderne, il n'aurait su construire les têtes expressives et si bien observées des tableaux de corporation, qui ont illustré van Schooten, et l'apparentent à Rembrandt dans sa première manière, en l'élevant au niveau d'un Ravesteyn. Il était bien supérieur à Pietro Lastman, et Rembrandt était en état d'en juger. D'ailleurs, toutes ses tendances naturalistes, qu'il avait dû refréner dans l'atelier d'Amsterdam, allaient pouvoir se développer, à l'aise, chez van Schooten.

(B. 28). — LA PROPHÉTESSE ANNA (vers 1630).
Gravure de Joris van Vliet, d'après Rembrandt.



Né à Leyde, en 1587, Joris van Schooten s'était énergiquement refusé à suivre le courant qui entraînait les jeunes artistes vers l'Italie, ou les Flandres. Il estimait qu'une observation aiguë, toujours en éveil, valait mieux qu'un maniérisme d'école. Il sut si bien communiquer sa conviction à



(B. 3). — *Jan Lievens.* — LE PÈRE DE REMBRANDT (1627).

ses élèves, que Jan Lievens et Rembrandt refusèrent aussi de passer les Alpes, malgré les sollicitations et les conseils insidieux qui leur furent prodigués. un peu plus tard.

On ne connaît aucune œuvre de Rembrandt antérieure à 1627. Ce serait, donc, entre 1624 et 1627, qu'il aurait été reçu, chez van Schooten, en qualité de « compagnon ». Car il y avait un stage obligatoire de quelques années, qui variait de durée suivant la rigueur des Gildes. Notre vieil Abraham Bosse en a publié les règlements « afin d'ôter aux apprentis l'envie de se débaucher pendant les cinq années d'apprentissage et les obliger, pour parachever, même à servir quatre ans comme *compagnon* ». Ceci est la coutume de Paris, en 1642, et pouvait subir quelques modifications en Hollande; mais le principe était le même en tous pays. C'est donc à titre de « compagnon » que Lievens et Rembrandt s'étaient engagés, tour à tour, chez Lastman. Mais les calamités qui s'abattirent, alors, sur Amsterdam ayant ramené Rembrandt à Leyde, celui-ci eut deux maîtres de compagnonnage, et ce fut fort heureux pour lui. Car malgré sa puissante personnalité, il n'eût pu se dégager plus tard de l'influence italienne, s'il n'avait trouvé, chez van Schooten, un irréductible ennemi du maniérisme d'outre-monts. On en jugera par l'exemple de Jan Lievens qui fit preuve de personnalité, dès ses premières œuvres, et que l'influence italienne submergea progressivement plus tard. Tandis que Rembrandt qui avait, à l'encontre de son ami, subi tout d'abord l'empreinte de l'italianisme, en fut décrassé durement sous la férule de van Schooten, qui lui enseigna le goût de l'observation directe et l'ardeur combattive contre l'erreur des *Italianisants*.

Il y eut aussi une grande figure qui se pencha sur les débuts de ce petit garçon. Je veux parler de van Goyen, originaire de Leyde, qui, après avoir beaucoup voyagé, était revenu s'établir, provisoirement, dans sa ville natale, où il jouissait d'une grande et légitime considération. La parenté de ses œuvres avec celles de Rembrandt est assez typique pour qu'il soit indispensable de la signaler. Or, van Goyen avait été l'élève du vieil Isaac van Swanenburch, mort en 1614, et le compagnon d'atelier de Jacob, le maître de Rembrandt. Il est donc certain que le jeune artiste a connu van Goyen à Leyde. L'harmonie puissante de ses paysages, de ses ciels magnifiques, construits par ces nuances insaisissables de valeurs qui seront la note dominante des paysages de Rembrandt, font de Jan van Goyen le plus écouté des conseillers de sa jeunesse. Le grand poète des eaux tristes et des ciels éternellement brumeux lui fit sentir la puissance d'expression des jeux de l'atmosphère et le mit ainsi sur la voie la plus sûre qui s'ouvrit à l'ardeur impatiente de son jeune génie.

*
* *

Lorsque Rembrandt eut achevé ses années de compagnonnage, Harmen van Rhyn, ayant casé toute sa progéniture, disposait de grands locaux dans ses immeubles de la Weddesteeg. L'aîné de ses fils, Adriaen, marié et déjà père de deux enfants, faisait valoir un moulin de l'autre côté du fleuve. Le second Gerrit, était aussi meunier. Leur sœur Machteld, était mariée. Seule, Lisbeth, animait de la joie de ses seize ans, la demeure du vieux meunier et suppléait aux soins ménagers de Neeltge van Zuytbrouck, sa femme, toute ridée et bien cassée déjà, mais cependant encore alerte.

Ils habitaient ensemble le grand logis. Il leur restait la petite maison voisine, à main gauche, avec un grand rez-de-chaussée, prenant le jour, du nord, sur une cour assez vaste et des jardins. C'est là que Rembrandt installa son atelier, en 1627.

Le père de Jan Lievens, sentant faiblir sa vue, fatiguée par les veilles et les travaux précieux, venait d'abandonner le métier de brodeur et faisait valoir un moulin, hors des portes de Leyde.


REMBRANDT. — *Copie inversée de l'eau-forte de Lievens* LE PÈRE DE REMBRANDT, *1628, retouchée et signée en 1635.*

Rembrandt offrit à Jan Lievens de partager avec lui le toit de ses parents et leur vie familiale. Il accepta. On voit, dès cette époque, apparaître dans l'œuvre des deux artistes les figures sympathiques du père et de la mère de Rembrandt comme des modèles bénévoles, et de tous les instants. Lievens, qui avait déjà gravé à l'eau-forte, s'essaya, le premier, à fixer sur le cuivre les traits du vieux meunier, non pas comme un portrait, mais comme une étude de caractère, avec cette exagération particulière aux dessins de Lievens, lequel outrait l'expression du regard jusqu'à donner l'impression pénible de l'ahurissement, en exorbitant l'œil au delà des limites possibles. C'est le croquis, signé : I L, qui figure à la page 13. On y remarquera, tout particulièrement, dans les vêtements, ces lignes capricieuses simulant des arabesques de broderies qui se retrouveront fréquemment, et hors de propos, comme ici, dans toutes les œuvres de la collaboration de Rembrandt et de Lievens, et presque toujours dans les autres œuvres personnelles de Jan Lievens. C'est le fils du brodeur qui se souvient, inconsciemment, de la nécessité de parer les étoffes et qui écrit, ici, l'un des graphismes spontanés de sa technique de graveur.

Rembrandt ne suivit pas, tout d'abord, cet exemple. Mais il avait longuement fait poser son père pour son premier tableau : *Un Changeur*, daté de 1627, aujourd'hui au Musée de Berlin. Il représente son père faisant sa caisse, à la chandelle, vérifiant sa monnaie, parmi des amoncellements de paperasses assez lourdement peints, dans un ton froid qui lui fait peu d'honneur. L'œuvre, assez malheureuse, en somme, porte son monogramme avec la date : 1627.

RH · 1627

Elle est toutefois, la première manifestation de cet art familial, qui étudiera la vie sur la physionomie constamment et longtemps observée de ses proches, et saura y lire les moindres nuances de l'expression et de l'attitude, précisément en raison de cette constante et forte observation. Il avait peint ensuite un *Saint Paul dans sa prison*, qui, déjà mieux venu, porte aussi la date 1627. Mais celui-ci présente une marque singulière qui est le premier indice de son association avec Jan Lievens. En effet, on peut lire au-dessous du monogramme RH, le signe IL qui est la marque de son ami. Elle figure ici d'une façon si discrète, qu'il faut y voir un simple témoignage de reconnaissance de Rembrandt pour un conseil.

Rembrand fecit — RH 1627 IL

Mais ce n'est qu'en 1628 que le jeune artiste, ayant fait ses preuves en peinture, suivra l'exemple de Lievens et ses conseils, pour aborder, à son tour, les difficultés du métier de graveur. Elles sont aujourd'hui réduites à bien peu de choses ces difficultés matérielles que devait surmonter le débutant graveur, au début du XVIIe siècle. Abraham Bosse nous en donne un aperçu peu engageant, dans son *Traité de la gravure à l'eau-forte*. Il devait d'abord choisir et planer son cuivre, faire ses vernis, préparer ses mordants, fabriquer ses outils; puis, la gravure étant obtenue sur la planche, il devait se faire construire une presse à taille-douce, brûler ses huiles et broyer les encres; enfin imprimer lui-même tous ses essais et le tirage subséquent.

La tâche était effarante, fastidieuse, et l'on conçoit mal qu'un tout jeune artiste, impatient comme l'était Rembrandt, de produire vite et facilement des œuvres mercantiles, ait pu griffonner ce rapide croquis, s'il n'eût été exempté de se procurer tout l'attirail indispensable au graveur à l'eau-forte. Car la disproportion des moyens et des résultats prouverait jusqu'à l'évidence que ce premier essai a été suggéré par son camarade qui possédait ce matériel, et qu'il fut exécuté, comme une gageure facilement réalisable, dans l'atelier commun des deux amis. Un second portrait, moins heureux, de la



Esquisse de la RÉSURRECTION DE LAZARE.
Dessin de Lievens attribué à tort à Rembrandt.

Mère de Rembrandt avec un voile B. 352, limite ses essais de 1628.

Malgré ces résultats engageants, il renoncera provisoirement à l'eau-forte, et ce n'est qu'en 1630 qu'on voit apparaître la série de planches méthodiquement gravées, en collaboration.

C'est ici qu'il faut mentionner la visite mémorable de M. de Zuylichem, Secrétaire des Commandements du prince Frédéric-Henri de Nassau, plus connu sous le nom de Constantin Huyghens, qui en a laissé une longue narration manuscrite, associant étroitement Lievens et Rembrandt dans sa pensée. Ce fut pour les deux artistes le point de départ d'un grand succès d'estime, le stimulant décisif qui détermine ces heureuses poussées d'audace, d'où sont sorties toutes les personnalités.

La date précise n'en est pas connue; mais rien ne s'oppose à ce que cette visite eut lieu dans la Weddesteeg, vers le temps du marché franc de Leyde, durant les dix jours d'exposition publique de ces productions de toutes sortes qui attiraient en foule, au début d'octobre, tous les curieux des Pays-Bas. Le Secrétaire des Commandements du Prince ne pouvait se dispenser d'assister aux fêtes exceptionnelles, commémorant la levée du siège de la ville, et qui s'ouvraient par des cortèges et des tournois littéraires organisés par l'Université. Les orfèvres, les peintres, les libraires, les brodeurs, les émailleurs et les verriers exposaient leurs travaux dans la grande Halle de l'Hôtel de Ville. Non pas, comme de nos jours, en ordre dispersé d'exposition, dressé sur catalogue; mais dans de petits éventaires d'où ils appelaient les chalands, tel un marchand de draps vantant sa « camelote ».

Jacques Callot y envoyait ses eaux-fortes. C'est là que Rembrandt commença sa collection d'estampes avec des burins de Lucas de Leyde et cette *Jérusalem* de Callot qui figurait à son inventaire de 1656. Holbein le jeune courut, ainsi, les foires, avec l'autorisation du Magistrat de Bâle, pour placer, hors de cette ville, le surplus de sa production qu'il devait, par contrat, ne céder qu'aux Bâlois, en échange d'une rente annuelle.

On exposait, durant ces dix jours de foire, les deux fameux triptyques de Lucas de Leyde et de Cornelis Engelbrechtz qui passaient alors pour les chefs-d'œuvre types de l'art de peindre et dont la ville de Leyde était si fière, depuis que l'empereur Maximilien les avait demandés, sans succès, pour en parer sa demeure. Le *Jugement dernier* de Lucas de Leyde était tout particulièrement vénéré. Dans la foule, défilant pieusement devant lui, on entendait raconter la légende merveilleuse du Maître peintre et graveur qui avait passé comme un météore au début du XVIe siècle, dans un sillage de gloire et de fortune. On savait qu'il avait été honoré de l'amitié de l'empereur Maximilien; que sa fille Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, l'avait préféré à Dürer et à Van Orley. On ajoutait, qu'ayant éveillé de telles jalousies, il était mort empoisonné par Jan Mabuse dans un banquet somptueux où tous deux, parés de surcots de drap d'or, recevaient l'hommage des autres peintres, tandis que les rhétoriciens les louaient dans leurs vers, accompagnés de musiques suaves. Cette légende de gloire, d'or et de martyre était bien faite pour enflammer d'ardeur, un jeune artiste imaginatif.

C'est en vue de cette Kermesse annuelle et de l'arrivée des innombrables marchands, venus de pays lointains, et jusque d'Orient, avec leurs cargaisons entrant en franchise, que Rembrandt griffonnera, plus tard, la série mercantile de ses petits *Portraits*, ses *Gueux*, ses *Grimaces*, qui ne sont qu'une menue production de foire destinée à drainer, vers son éventaire, les stuivers de la populace, en attendant l'achat d'un tableau par un amateur plus délicat et plus sérieux.

Constantin Huyghens se piquait d'être un connaisseur. Il dut l'être, en effet, car il a noté sur Rembrandt des observations étonnamment prophétiques, lors de cette visite de 1628-29. Après avoir observé combien les lois de l'hérédité sont en défaut dans la génération spontanée des génies de l'art et de la littérature, il en vient à donner en exemple deux tout jeunes gens de Leyde, dont les débuts sont merveilleux.



La Résurrection de Lazare (1630).
L'œuvre capitale de Lievens réduite au 1/6e.

« Le premier de ces jeunes gens, dit-il, celui que j'ai dit fils d'un brodeur, se nomme Lievens; l'autre, le fils du meunier, Rembrandt. Tous deux sont encore imberbes, et même à leur visage et à leur tournure, on les croirait plus près de l'enfance que de la jeunesse... Rembrandt l'emporte sur Lievens par l'intelligence et la vivacité des impressions; celui-ci, en revanche, est supérieur à son compagnon par je ne sais quelle fierté d'allures et quelle ampleur dans les formes. Car, dans sa fougue juvénile, ne concevant rien que de grandiose et de magnifique, il se plaît non seulement à égaler la grandeur naturelle des objets qu'il veut représenter, mais à la dépasser encore. Rembrandt, au contraire, à force de talent, même dans les dimensions restreintes qu'il choisit de préférence, atteint à une puissance de concentration telle, qu'on en chercherait en vain l'équivalent dans les compositions les plus vastes de ses confrères. »

Huyghens décrit alors un tableau qu'il acheta, ayant pour titre : *Judas rapportant au Grand Prêtre les pièces d'argent, prix de sa trahison*, et il termine en souhaitant « que les deux artistes dressent un catalogue raisonné de leurs œuvres ». Ce tableau, qui est la propriété de M. le baron de Schickler, n'a qu'une valeur documentaire, en ce qu'il se réfère au texte de Huyghens et qu'on y retrouve quelques-unes des figures gravitant autour de l'atelier de la Weddesteeg. Ainsi l'un des Pontifes a été gravé plusieurs fois, par Lievens et par Rembrandt.

Pour Huyghens, « Lievens devrait se confiner dans l'expression des physionomies. Car dans la peinture d'histoire, il ne pourrait pas facilement atteindre à la hauteur des vivantes compositions exécutées par Rembrandt. Les deux jeunes gens sont à blâmer de n'avoir pas jugé qu'il valût la peine de visiter l'Italie. S'ils eussent fait connaissance avec les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, ils auraient atteint le comble de leur art. Ils assurent qu'ils n'en ont pas le temps, dans la fleur de leur âge, et qu'on peut voir le meilleur de l'art italien, hors de l'Italie; alors que là-bas ils devraient le chercher, avec peine, dans les nombreuses villes où il est dispersé. L'auteur ne veut pas approfondir si cela est vrai, mais il a rarement vu tant d'application et de persévérance. Ils ne s'accordent même pas les plaisirs de leur âge. Il aurait été pourtant désirable qu'ils ménageassent un peu plus leurs corps déjà peu robustes et éprouvés par la vie sédentaire ».

Cette dernière phrase explique l'apparence délicate des premiers portraits de Rembrandt qu'on sent tout en nerfs, frémissant d'intelligence, comme un convalescent attardé à des pratiques de prudence, alors que l'éducation de son cerveau a dès longtemps devancé les aptitudes de sa main. Ses *Portraits* peints, de la Haye et des Uffizzi, nous le montrent mince et pâle, avec des roseurs aux joues comme une jeune fille, des yeux ardents sous des sourcils bruns, des lèvres un peu trop rouges, — d'un joli dessin, — un menton volontaire, un nez mobile aux narines frémissantes. Une abondante toison, couleur de châtaigne, encadre l'ovale allongé de son visage et barre le pli vertical du front de ses mèches onduleuses, légèrement crépelées, descendant plus bas que la nuque.

Un autre *Portrait* à l'eau-forte, antérieur à ces deux peintures, et vraisemblablement griffonné



Agrandissement direct sur le cuivre légèrement encré.
Père de Rembrandt. (B. 321.)

au début de 1628, nous le montre mieux encore (F. 3) tel qu'il était en face de sa vieille mère à l'heure de ses débuts. Il justifie amplement les observations de Constantin Huyghens sur l'apparence vraiment frêle de ce jeune homme de vingt-deux ans, qui paraît en avoir, au plus, quinze ou seize, malgré une ombre blonde de barbe et de moustache. Ce croquis à l'eau-forte présente les mêmes graphismes que le *Portrait de sa Mère*, daté de 1628; les griffonnements en dents de scie, en lasso, en vrille s'y retrouvent tous, aisément. Antérieurement à cette esquisse, avant même de s'essayer, si magistralement, au premier *Portrait de sa Mère,* il est probable que Rembrandt exécuta les trois copies d'après les eaux-fortes de Jan Lievens qu'il retouchera en 1635, et dont une reproduction réduite est donnée en tête de l'album (F. 1 et 2).

On a cru longtemps que ces figures avaient été exécutées à Venise, parce que deux d'entre elles sont coiffées d'un turban, et qu'on avait cru lire : *Venetiis* à la suite de la signature du jeune artiste. Florent le Comte avait déjà imprimé cette légende, à Paris, en 1699, parce qu'il n'avait pu lire le mot *Geretuckert* accompagnant cette signature, avec la date 1635, qui a tant intrigué les biographes, jusqu'au moment où Vosmaër lui rendit son sens exact et rationnel, en l'interprétant par le mot : *retouché.* Charles Blanc y avait lu le mot *Renetus* qui propageait, ainsi, une nouvelle légende. A la vérité, une étude patiente et sincère de ces *Figures orientales*, B. 286-287-288-289, ne peut laisser aucun doute sur leur exécution complète par Rembrandt, dont on retrouve tous les graphismes personnels dans les dessous de ces eaux-fortes. Elles se composent d'ailleurs de deux portraits de son père, antérieurs à 1628 dans l'œuvre de Lievens, et, vraisemblablement, du portrait du petit graveur Joris van Vliet, qui avait déjà gravé à cette époque des œuvres de Lievens, avant de reproduire les premiers tableaux de Rembrandt.

Il semblerait que le jeune artiste, pour se familiariser avec l'attaque du métal qui intimide les plus audacieux, ait voulu tout d'abord s'essayer à reproduire, d'après leurs épreuves, les meilleures planches de son ami, avant de se lancer, lui-même, dans cette première interprétation directe à l'eau-forte du *Portrait de sa Mère,* qui est trop triomphant pour être un coup d'essai.

Sept ans plus tard, lorsque Jan Lievens se fut fixé à Anvers, après son retour d'Angleterre et son mariage, Rembrandt aura voulu tirer parti de ces quatre planches en les modifiant suffisamment pour pouvoir les signer de son nom, tout en accusant les retouches qu'il avait fait subir aux œuvres bien connues de son camarade. Un petit tableau du Musée d'Amsterdam confirme cette hypothèse; c'est un *Portrait d'enfant,* signé par Jan Lievens, qui porte en outre le même mot : *Geretuckert*, avec la signature de Rembrandt.

Rembrandt
geretucker
Liev
311

C'est la seule explication plausible et raisonnable de ce petit problème des trois *Figures orientales,* dont Seymour Haden a voulu attribuer la réplique à Lievens, lequel aurait été, selon lui, un élève de Rembrandt, même encore en 1635, alors que le jeune artiste, retour d'Angleterre, était inscrit comme maître peintre à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers!

Il faut rendre, à l'excellent graveur anglais, cette justice qu'il fut l'un des promoteurs de la campagne de revision de l'œuvre de Rembrandt, en principe. Mais il aurait compromis la meilleure des causes, tant ses affirmations étaient peu étayées par des faits et des documents.

Lievens et Rembrandt devaient avoir obtenu de vrais succès, à Leyde, pour fixer l'attention d'un personnage aussi important que M. de Zuylichen, le conseiller le plus écouté du Prince, l'ami de René Descartes, le correspondant de Mersenne et de Pierre Corneille, lequel lui dédia sa tragédie de *Don Sanche d'Aragon*, dans une lettre des plus flatteuses, dès sa première édition.

Même, il leur était venu cette consécration décisive des jeunes peintres : l'admiration effective d'un petit graveur, Joris van Vliet, de Delft, qui s'offrit à multiplier leurs compositions par la gravure et à les éditer à leur profit.

Ce Joris van Vliet n'était pas un artiste. C'était un pauvre petit diable d'ouvrier graveur, qui avait appris les éléments de sa technique chez Barthélémy Dolendo et qui, à quinze ans, flairant le vent, en quête d'un heureux placement de ses ressources, avait cru bon d'associer sa fortune à celle des deux amis. Il avait déjà gravé, d'après G. Danckerts et Lievens, divers tableaux ou dessins, notamment les *Vieillards violentant Suzanne*, et c'est peut-être sur sa presse que Rembrandt imprima ses premiers essais.


Agrandissement du cuivre B. 321, non encré.
PÈRE DE REMBRANDT.

Il avait eu comme camarade, chez Barthélémy Dolendo, un jeune apprenti, Gérard Dou, qui venait d'abandonner la calligraphie sur verre à la demande de son père, lequel s'effrayait de ses imprudences, signalées par son premier maître, le peintre-verrier Kouwenhorn. Les intentions de ce père devaient être fort instables, car le 14 février 1628, Gérard Dou entrait comme apprenti chez Rembrandt, presque en même temps qu'un jeune Français, Jacques des Rousseaux, qui signera plus tard : IDR.

L'atelier de la Weddesteeg allait devenir, ainsi, une ruche active et joyeuse, sous la caresse des premiers rayons de la gloire des deux jeunes gens. Mais l'association réelle et l'exécution en commun ne se précisera que vers la fin de 1629, après l'inévitable période de tâtonnements et d'adaptation de leurs ressources artistiques.

Les preuves inédites de cette collaboration, étroite et assez longue, ont été exposées, en partie, dans la revue : *Les Arts*, en son numéro 148, au mois d'avril 1914, et ont été acceptées par les meilleures autorités de l'érudition spéciale relative à Rembrandt. Mais il y a lieu de les reprendre et de les amplifier, afin de vider, sans réserve, toutes les sources de ce problème intéressant.

Voulez-vous que nous fixions, d'abord, la date des eaux-fortes de Jan Lievens qui ont, plus ou moins, servi de prototypes aux premiers essais de Rembrandt ? Un document du British Muséum va nous servir de témoin décisif à cet égard, en déterminant la date précise de la *Résurrection de Lazare* qui domine toute la carrière de Lievens.

C'est un grand schéma à la sanguine qui figure sous le numéro 3 des dessins attribués à Rembrandt dans la collection du British ; il est catalogué par Hofsteede de Groot sous le numéro 91 de son important ouvrage : *Die Handzeichnungen Rembrandts.* L'erreur d'attribution est évidente, si l'on rapproche ce dessin de la gravure de Jan Lievens, la *Résurrection de Lazare*, dont il est incontestablement le premier jet schématique avec des superpositions de deux ou trois variantes, qui sont aussi de la même main. Cette confrontation peut être faite aux pages 18 et 19 de cette étude, où deux réductions du dessin et de cette eau-forte permettent de se rendre un compte exact et suffisant de la question.

D'ailleurs, le dessin a dû être signé ; on voit encore l'I du monogramme qui demeure en place

3

avec la date 1630; laquelle va déterminer l'antériorité de toutes les autres pièces qui nous intéressent. Car il est inadmissible que la pièce capitale de Jan Lievens, qui domine tout son œuvre peint et gravé, ait été exécutée *avant* les portraits du père de Rembrandt qui fut enterré à Leyde, le 27 avril 1630, et qui paraît plus jeune et mieux portant, dans ces eaux-fortes, que dans les portraits postérieurs signés par son fils.

Toute la série des autres figures des familiers de la Weddesteeg est aussi antérieure à 1630, et l'on aurait cherché, dans ces œuvres, les effigies du père et de la mère de Jan Lievens et son propre portrait, si ce maître de second plan n'avait été éclipsé, plus tard, par la gloire de son camarade.

Voulez-vous que nous regardions ensemble, avec attention, le numéro 263 de Bartsch (F. 11) qui représente le *Père de Rembrandt en toque de fourrure ?* Pourquoi n'y retrouvons-nous aucun de ces graphismes des trois premières planches et de sa maturité d'artiste, si personnels à Rembrandt? Tandis que nous y découvrons, par contre, tous ceux de Jan Lievens et notamment les broderies inutiles du manteau, le dessin extérieur des fourrures du bonnet, le quadrillé spécial des ombres et du fond qui sont la marque de ses portraits, signés I L antérieurs à 1628?

Certes, la pièce est signée du monogramme RL qu'on attribuait à Rembrandt, seul. Mais n'est-il pas une signature collective, une marque d'atelier? et nos deux jeunes gens n'ont-ils pas avoué ainsi leur collaboration, à l'instar de Rubens qui déclara celles de Snyders et de Breughel dans le même but, comme Ruysdaël allait le faire un peu plus tard, avec Wouverman, pour ne citer que deux exemples.

C'est ce que va démontrer l'étude de la signature du B. 292 (F. 8), *le Père de Rembrandt* dans l'épreuve du 2e état. Voyez avec quelle volonté les lettres I et L ont été gravées en lignes doubles, intentionnellement arrêtées dans le départ de la lettre R, précisément à l'endroit où cette forme cursive appelait un délié très fin, tandis que les pleins normaux de cette même lettre ne sont pas indiqués. Ailleurs, dans la pièce, assez médiocre, nommée à tort *le Père de Rembrandt*, B. 307 (F. 13), ce sont les deux signatures : IL 1631 et : RH 1631 (cette dernière sans trace de lettre L), qui se superposent dans l'angle gauche, pour affirmer mieux encore cette collaboration amicale de deux jeunes gens.

Il était convenu que ce monogramme voulait dire *Rembrandt-Harmenzoon-Leidensis*, dans une traduction invraisemblablement *bilingue*, adoptée par tous les commentateurs de l'œuvre de Rembrandt. On aurait pu, cependant, s'étonner qu'un artiste, qui avait ce nom patronymique de *van Ryn* qu'il imposa au petit van Vliet, à la *même époque* sur ses copies, et qu'il signa en toutes lettres, fréquemment, de sa main, ait pu adopter un signe conventionnel, d'où il serait exclu, au profit de l'initiale de sa ville natale. Mais il faut bien admettre que, dans ce cas, il aurait tout au moins, pris garde de ne pas emprunter, pour le faire, *la forme même, de la signature de Jan Lievens*, qui avait mis en vente, avant lui, des gravures presque identiques, par le sujet et par le style, dans cette même ville de Leyde. Tandis qu'il n'a jamais signé, *nulle part*, son nom ni son prénom, en les faisant suivre des mots : *de Leyde ;* pas même au Bild, le jour de son mariage, lorsqu'étranger parmi les Frisons, il eût pu se vanter d'être natif et bourgeois de cette ville célèbre.

Certes, nos jeunes gens étaient sans prétention, et Rembrandt ne pouvait attacher aucune importance à ces productions commerciales. Mais il leur survécut quarante ans. Il aurait donc eu le loisir de rectifier les erreurs de ces monogrammes, s'il avait pu le faire de bonne foi, tandis qu'il a très nettement fourni des preuves de cette collaboration juvénile, comme dans le *Portrait d'enfant* du Musée d'Amsterdam.

Les épreuves des *Figures orientales* et les détails de son inventaire de 1656, confirment, indirectement, cette collaboration, par la profusion d'œuvres gravées, ou peintes, par Jan Lievens et par van Vliet, qui étaient, encore, en sa possession à cette date.

On sait que Rembrandt brocanta toute sa vie et fut peut-être autant marchand qu'il était peintre et graveur. Mais il n'achetait que de bonnes choses, si l'on en juge par les échos de certaines ventes de l'époque, et par le choix qu'on faisait de lui dans les expertises difficiles. Il n'aurait donc pas encombré « toute une armoire » d'épreuves gravées par van Vliet, ni un porte-feuille d'eaux-fortes de Lievens,

s'il avait dû les acheter et s'il ne les avait eues, pour sa part, dans un partage, en quittant Leyde.

Au surplus, n'êtes-vous pas frappé par l'incohérence de style, par l'inégalité déconcertante d'exécution, les maladresses, les fautes grossières de modelé et de dessin, dans toute cette série de soixante-deux pièces qui aurait été produite par Rembrandt, en moins de deux ans, avec une quantité énorme de peintures et de dessins, de cette même main spirituelle et si adroite qui griffonnait, en 1628, les portraits de sa mère et son propre premier portrait?

Quel rapport y a-t-il, par exemple, entre la *Fuite en Égypte*, B. 54, si informe de touche, si pauvre d'effet, de composition et de dessin, et le B. 292 (F. 8), ce portrait du *Père de Rembrandt*, en grande partie exécuté par le jeune maître et daté de 1630, où toutes ses qualités d'observateur et d'exécutant se précisent en un progrès sensible, où tous ses griffonnements se retrouvent dans la variante du second état? Pour accepter, les yeux fermés, l'évangile des cataloguistes et les affirmations intéressées des marchands d'estampes, il faudrait admettre que Rembrandt eût perdu tout à coup, par éclipses, tous ses acquêts d'artiste, toutes ses aptitudes manuelles pour les retrouver, un instant, dans de rares pièces dignes de lui. La thèse est inadmissible, et il vaut mieux expurger, une bonne fois, son œuvre, des pièces manifestement fausses qui l'alourdissent, sans aucun profit pour sa mémoire.

Ainsi, tous les catalogues admettent sans conteste, depuis Gersaint, que le B. 119, l'*Aveugle* ou les *Musiciens ambulants*, page 23, est une pièce authentique de la jeunesse de l'artiste, qui l'aurait gravée vers 1635. Charles Blanc, Seidlitz, Middleton, Dutuit, Rovinski, Courboin, Hind et Emile Michel n'ont élevé aucune objection sur l'authenticité de cette eau-forte *qui est pourtant signée G. Dou,* au milieu de la planche, dans la lumière sur la vielle du musicien aveugle!!! Lorsque j'en fis la démonstration devant l'Académie des Beaux-Arts, en juin 1916, l'un de ses membres, possesseur de plusieurs épreuves de cette pièce, affirma que les siennes ne portaient pas cette signature. Rendez-vous pris pour vérification, il se trouva que je pus découvrir ces signatures, avant même d'avoir les pièces entre les mains. Ce qui confirma, pour les autres, l'inauthenticité du cuivre et la justesse de ma démonstration.

Était-il vraiment nécessaire d'attendre cette découverte inédite que j'ai faite il y a peu d'années, pour être sûr que cette œuvre n'a rien du maître, — ni le dessin, ni le style, — et dont l'exécution est plus que médiocre?

Watelet, qui l'a copiée, au XVIIIe siècle sur le cuivre original qu'il posséda avant de le céder à Basan, a reproduit fidèlement la signature de G. Dou, sans être frappé par ce détail qu'il dut prendre pour un ornement, comme on peut en juger dans son recueil : *Les Rymbranesques*, publié en 1785. Cet exemple décisif suffira-t-il à entraîner votre érudition vers une recherche méthodique et rationnelle des nombreux autres faux inclus dans l'œuvre de Rembrandt, indépendamment des eaux-fortes exécutées en collaboration, ou d'après ses œuvres peintes, dans la période 1630-1632?

Une enquête de cette nature fut tentée en 1877, lors d'une exposition des eaux-fortes de Rembrandt au Burlington-Club de Londres. Elle fit l'objet d'une polémique assez vive entre le Révérend Middleton et Seymour Haden, dont la documentation n'était pas à la hauteur de son intuition artistique. Sa thèse, exacte en principe, fut compromise par des affirmations sans appui et par l'exagération manifeste de ses partisans, tel l'excellent artiste français Legros qui n'admettait que soixante et onze eaux-fortes du Maître, et encore, sous réserve.

Toute cette activité critique se basait sur des impressions, non sur des faits, et personne ne fit attention aux griffonnements, ni à la forme même des monogrammes, ni aux documents d'archives qui auraient éclairé la question d'un jour abondant et varié.

Seymour Haden, décidément brouillé avec les dates et l'enchaînement historique des faits, a même avancé qu'à dater de la mort de son père, Rembrandt aurait signé en toutes lettres, ou supprimé la lettre H de ses monogrammes, comme s'il n'était pas d'usage constant en Hollande de conserver toute la vie cet indice de filiation et, d'autre part, comme si, jusqu'en 1635, cette même lettre H ne se présentait pas encore dans des signatures authentiques sur des œuvres manifestement sorties de sa main?

D'ailleurs, Seymour Haden jouait de malheur, car c'est précisément à l'occasion d'un des faux les plus audacieux qu'il avança cette hypothèse. Rappelant que le père de Rembrandt fut enterré le 27 avril 1630, il s'arrête longuement devant une pièce : *la Mère de Rembrandt aux gants noirs,* B. 344



LES MUSICIENS AMBULANTS.
Eau-forte de G. Dou.

(p. 29), signée en toutes lettres, qui ne fut, tout d'abord, qu'une copie inversée du B. 343 : *la Mère de Rembrandt assise* (F. 13), et fut surchargée, après coup, d'une résille sur le front et de traits maladroits de burin au travers des mains, par un faussaire bien audacieux, car il a signalé sa malhonnête action, en laissant subsister tous les dessous de sa copie.

Au surplus, pas un seul trait, dans cette eau-forte, ne peut être attribué à Rembrandt. Quant au voile de veuve qui a séduit Seymour Haden et qui ne se portait plus en Hollande, sous cette forme, au temps de la mort du meunier, n'est-ce pas encore un indice du faux? car le prototype de cette mauvaise estampe représentait, déjà, la *Mère de Rembrandt* en costume de deuil, et c'était suffisant.

C'est, d'ailleurs, dans ce dernier portrait que la preuve de la collaboration de Jan Lievens et de Rembrandt est le plus manifeste. Le monogramme complexe peut se décomposer très lisiblement; car on y voit la reprise *très nette à l'outil, en surcharge,* et très appuyée des lettres IL, accouplées aux R et H du véritable monogramme de Rembrandt.

Il en est de même, dans l'œuvre capitale, en peinture, de cette collaboration juvénile, *la Présentation au Temple*, du Musée de La Haye, signée où l'I et L sont particulièrement appuyés, et où l'on retrouve plusieurs figures de l'œuvre gravée de Jan Lievens.

Dans cette pièce, B. 343 (F. 13), le monogramme n'est pas le seul argument probatoire à retenir pour notre thèse. Toute l'exécution du collet de la vieille dame est rigoureusement identique et de la même main que le manteau du *Père de Rembrandt* dans l'eau-forte, signée IL, antérieure à 1628 et les copies de van Vliet d'après Lievens, et qui figure à la page 16, dans le haut de la feuille.

Ce document est réduit de moitié pour le mettre à l'échelle du portrait de la *Mère de Rembrandt,* reproduit en grandeur réelle. L'identité d'exécution d'ensemble est absolue. Il apparaît ici, nettement, que Jan Lievens a gravé un dessin de Rembrandt, tandis que nous verrons, plus tard, ce dernier transformer des esquisses de son camarade.

Mais si l'on compare attentivement, sur les originaux, cette même eau-forte de Lievens avec la deuxième *Tête orientale*, B. 287 (F. 3), de la main de Rembrandt, on y découvre en outre une preuve décisive que cette dernière estampe ne peut pas être le fait d'un copiste, vers la date de 1635; mais qu'elle fut exécutée *avant l'achèvement de la gravure de Jan Lievens*, dans l'atelier de la Weddesteeg, et, sans aucun doute, *antérieurement,* à l'exécution des trois premières planches originales, datées de 1628. Si l'on étudie, consciencieusement, le bord du vêtement autour du cou du personnage dans les deux eaux-fortes, on découvrira bien vite, au-dessous de l'oreille, *dans la gravure de Lievens,* que la fourrure qui borde l'habit a été *griffonnée en surcharge, sur les mêmes ornements capricieux, si bien dans la note de Jan Lievens, qu'on retrouve intacts dans la gravure de Rembrandt.* — Il faut donc, nécessairement, que cette copie ait été conduite par une main respectueuse de son modèle, *au cours de l'exécution de celui-ci par Lievens,* avant qu'il eût modifié cette eau-forte, *bien antérieure à 1630,* puisqu'elle représente le *Père de Rembrandt,* et que cette pièce secondaire ne peut être postérieure à la *Grande Résurrection de Lazare,* dont le dessin du British Muséum fixe la date à 1630. Cette copie de Rembrandt est, donc, son essai préparatoire avant sa première planche originale. Longtemps après son installation à Amsterdam, Rembrandt aura retrouvé ses essais de gravure et les aura retouchés sommairement, en 1635, pour en tirer quelque parti. Il est à remarquer que le B. 289 (F. 2) doit être

le portrait du petit graveur Joris van Vliet. Dans l'original de Lievens, le modèle paraît avoir moins de quinze ans, et dans sa retouche, Rembrandt se contente de lui mettre, au menton, une barbe qu'il a peut-être dessinée directement sur nature, ce qui le vieillit de sept à huit ans. A cette époque, van Vliet était aussi à Amsterdam, au service du jeune Maître.



Gravure de Ferdinand Bol.

Il serait inadmissible, en outre, comme Seymour Haden l'avançait, en 1880, que Rembrandt eût donné, en 1635, à l'un de ses élèves, la tâche de recopier des gravures de Jan Lievens, alors qu'il avait tant d'autres eaux-fortes de sa main, bien supérieures, à donner comme exemple à ses jeunes gens. Les copies, que F. Wyngærde fit, à Anvers, durant le séjour de Lievens, de ces mêmes eaux-fortes, corroborent cette explication du problème des *Têtes orientales,* datées de leur retouche en 1635.

Le monogramme complexe IL, RH est donc un signe conventionnel, une marque d'atelier. Car on comprendrait mal ces insistances singulières, ces intentions manifestes qui ont été formulées si nettement à plusieurs reprises et dans des formes si différentes, au moment de la signature de ces eaux-fortes, capitales dans l'œuvre de Lievens, mais secondaires dans l'ensemble de la production rembranesque, dont elles sont le prélude. D'ailleurs, un certain nombre de ces eaux-fortes, datées ou attribuées à la période de 1630-1632, portent, au lieu d'un simple monogramme, une double signature RL. 1630. RL 1630 Rembrandt-Lievens, sans la moindre trace de lettre H. Ce sont les numéros 24, 142, 262, 292, 294, 321 et 349 du catalogue de Bartsch. Le n° 292 (F. 8), est particulièrement intéressant à comparer avec l'eau-forte de Lievens, page 16, dont elle est une variante améliorée. L'exécution du premier état est identique à cette dernière pièce, et ce n'est qu'au deuxième état qu'on voit apparaître tous les graphismes de Rembrandt.

Enfin, la pièce n° 307, assez médiocre, porte la double signature : IL. 1631 RH 1631.

Mais à partir de la fin de 1631, après le départ de Lievens, Rembrandt signe en toutes lettres : Rembrant f. 1631

Une autre indication, capitale et de quelque poids, nous est fournie par Joris van Vliet, lequel, à défaut d'un grand talent d'interprétation, savait du moins soigner les signatures et les monogrammes. On sait déjà qu'il avait gravé, pour Jan Lievens, quelques-uns de ses tableaux, avant de s'attaquer à la reproduction des œuvres de Rembrandt, puis à celles de l'atelier commun des deux amis.

Lorsqu'il grave une œuvre de Rembrandt, seul, il l'indique en incisant le cuivre du monogramme R. H. qu'il fait suivre de « Van Rijn inventor » en toutes lettres, comme dans le *Baptême de l'Eunuque* et cet autre, comme dans le *Saint Jérôme,* où il faut bien observer que RH v Rijn inv. 1631 le trait horizontal, au-dessous du jambage droit de l'H, n'est pas le tracé d'un L, mais un ornement faisant symétrie au crochet supérieur de l'R; puis il grave encore RH van Rijn inventor 1631 comme dans les *Filles de Loth;* enfin il indique la signature des œuvres de moindre importance par RH in, comme dans la *Mère de Rembrandt lisant,* B. 18.

Nulle part, van Vliet n'a mis la lettre L, chère aux commentateurs, pressés d'y lire le « Leidensis » latin, panachant l'abréviation hollandaise de Harmenzoon et de Rembrandt.

Quand il grave une œuvre de Jan Lievens, il met les monogrammes : IL. J. L. IL suivis du nom en toutes lettres, comme dans les *Deux Vieillards violentant Suzanne* et *Isaac et Esaü.* Mais lorsqu'on lui confie une œuvre manifestement exécutée et conçue d'ensemble

par les deux amis, comme l'*Héraclite,* — dont l'original qui est à La Haye, trahit à première vue la main de Jan Lievens, — il grave alors le monogramme double, qui se trouve aussi sur les *Disciples d'Emmaüs* du Musée Jacquemart-André. RL RL inventor.

Van Vliet aurait donc tenu, dans l'atelier des deux amis, le rôle d'un factotum de la publicité artistique de leur association commerciale. L'apprenti Gérard Dou l'aurait suppléé en partie, dans certains travaux délicats, comme dans l'étude de nu qu'on appelle la *Diane au bain,* B. 201, où il est manifeste que Rembrandt a mis effectivement la main, notamment dans les chairs, le linge blanc et les reflets de l'eau. Tandis qu'il n'y a aucun doute que la draperie de velours fut gravée par van Vliet (voir pour comparaison le manteau de la *Prophétesse,* page 15), et le fond par Lievens, si l'on confronte cette partie de l'eau-forte avec le bas de sa grande *Résurrection de Lazare.* Il était indispensable de projeter sur ces débuts de Rembrandt une lumière abondante, que trop de collectionneurs et de marchands avaient intérêt à laisser sous le boisseau, parce qu'elle allait déprécier un certain nombre de pièces déplorables de leurs portefeuilles, n'ayant de valeur marchande qu'en raison de leur attribution à Rembrandt.

Les seules pièces authentiques, qu'il ait entièrement griffonnées de sa main, entre 1628 et 1632, sont, dans l'ordre chronologique, les copies : B. 288, 287, 289 d'après Lievens, puis ses eaux-fortes originales : B. 27, 1, 354, 4, 338, 10. Après ces heureux essais, le jeune artiste abandonne l'exécution matérielle des eaux-fortes à des auxiliaires, sans s'en désintéresser, cependant.

Les pièces en collaboration, où la main de Rembrandt se retrouve jusque dans la gravure même, sont assez nombreuses, durant cette période d'association; ce sont les *Gueux et Gueuse,* B. 164 (F. 5); le *Gueux estropié,* B. 179 (F. 5); la *Mère de Rembrandt assise,* B. 343 (F. 13); la *Mère de Rembrandt coiffée à l'orientale,* B. 348 (F. 10); la *Diane au bain,* B. 201 (F. 15); le *Gueux assis sur un banc,* B. 174 (F. 7); la *Présentation au Temple avec l'Ange* (F. 9), la petite *Circoncision,* B. 48 (F. 9); le *Père de Rembrandt,* B. 304, 374, 321, 292, 294; la *Mère de Rembrandt,* B. 349 (F. 11); l'*Homme qui pisse,* B. 190, et la *Femme qui pisse,* B. 191 (F. 129); la *Femme nue assise sur une butte,* B. 198 (F. 12); le *Vieillard les yeux baissés,* B. 260 (F. 8); le *Vieillard,* B. 315 (F. 10); puis le *Vendeur de mort-aux-rats,* B. 121 (F. 19), où Rembrandt n'est presque pour rien, puisqu'on y retrouve des figures entières de Lievens et des parties analogues à l'exécution des *Musiciens ambulants* de G. Dou.

Les *faux* sont par séries et semblent provenir de trois ou quatre sources différentes. Il y a le faussaire des petits monogrammes en lettres majuscules romaines, où la lettre R n'a jamais de boucle à gauche, où la lettre H est le plus souvent barrée aux quatre extrémités. Sa morsure est toujours très forte, baveuse et arrondie. Il est l'auteur des planches : B. 6, *Rembrandt au bonnet fourré et habit noir;* B. 14, *Rembrandt au bonnet et robe fourrée;* B. 134, *Femme aux oignons;* B. 150, *Vieillard sans barbe;* B. 154, *Deux figures vénitiennes;* B. 175, *Vieux mendiant assis avec chien;* B. 297, *Vieillard à barbe frisée;* B. 314, *Vieillard à barbe carrée et bonnet;* B. 317, *Vieillard à barbe droite et bonnet;* B. 322, *Jeune homme à bonnet;* B. 355, *Vieille au voile noir;* B. 360, *Vieille au buste tronqué;* du portrait dit de *Rembrandt,* nos 377 du catalogue de van Seidlitz et 988 du Rovinski, et d'*Abraham renvoyant Agar,* B. 31.

Un autre faussaire plus maladroit, dessinant plus mal encore, est l'auteur du B. 322, *Buste d'homme aux cheveux crépus* et du *Portrait de Rembrandt,* nos 394 de von Seidlitz et 990 du Rovinski; mais le malheureux gâcheur de cuivre avait essayé d'imiter les griffonnements de Rembrandt, ce qui le distingue des autres faussaires et lui laisse un certain degré d'observation superficielle.

Il y a aussi le fraudeur si typique, qui a su faire accepter par des incompétences bénévoles ces profils en caricatures du *Paysan les mains derrière le dos,* B. 315; de la *Tête grotesque,* B. 326, et qui est peut-être l'auteur des faux dits : *Un philosophe,* B. 146; le *Gueux couvert d'un manteau,* B. 184 *bis;* le *Gueux griffonné,* B. 182; les *Mendiants homme et femme,* B. 183; le *Paysan debout,* B. 181; le *Gueux à manteau déchiqueté,* B. 167; le *Gueux assis,* B. 160, puis la *Fuite en Égypte,* B. 54, et l'autre *Abraham chassant Agar,* B. 32.

Enfin, il y a cet autre faussaire qui aimait les cheveux ébouriffés par le vent, au point d'en faire hommage à Rembrandt dans ces deux lamentables spécimens, B. 15 et B. 25, où la plupart des catalogistes veulent découvrir des *portraits de Rembrandt !*

Le rapprochement de ces faux, par « séries » et par « manières », ne peut laisser aucun doute à leur égard, surtout lorsqu'on les compare aux quelques œuvres authentiques de la main du jeune artiste, déjà si maître de sa pointe, si audacieusement sûr de lui, en présence d'un cuivre, comme il l'avait montré en 1628.

Son association avec Jan Lievens dura environ deux ans et produisit quelques pièces intéressantes en gravure. Mais c'est surtout dans le domaine de la peinture que leur nombre serait effarant si Rembrandt devait être le seul auteur responsable de cette série de portraits, de têtes d'études et de compositions qui, s'ajoutant au nombre de plus de soixante-dix eaux-fortes et de nombreux dessins fixerait à plus *d'une œuvre par semaine* la production qui aurait échappé aux incendies si fréquents en Hollande et à toutes ces causes de disparition, qui ont éclairci l'ensemble de l'œuvre de ses contemporains.

Au début de 1629, Jan Lievens fut sur le point de s'embarquer pour l'Angleterre et l'on sait par un document d'archives, qu'il avait demandé à cet effet un congé régulier, le 10 avril, pour être dispensé de son service dans la garde civique de Leyde. Ce qui explique, entre parenthèses, cet étalage de hausse-cols et plumets dans les œuvres de cette époque, tant dans les portraits de Rembrandt, que dans les œuvres de Lievens. Il y a tout lieu de penser que Rembrandt faisait aussi partie de la garde civique. Car c'était un des meilleurs moyens de propagande pour les artistes qui y trouvaient de nombreuses commandes de portraits. Or, ce n'est qu'à la fin de 1631, que Lievens fut appelé à la cour d'Angleterre, tandis que Rembrandt était sollicité par un marchand d'Amsterdam, Hendrick van Uylenburg, voisin de Pietro Lastman, qui l'engageait à se fixer dans la grande ville.

Mais Lievens allait être éclipsé par Van Dyck. Néanmoins, n'oublions pas que Jan Lievens jouit très vite d'une large notoriété artistique. Van Dyck en est garant, qui a peint et fait graver son portrait dans son *Iconographie*. Par contre, lorsque le brillant maître anversois vint à Amsterdam, s'il visita tous les peintres de la Gilde, il ignora ou feignit d'ignorer Rembrandt, comme l'avait fait Rubens quelques années auparavant. Serait-ce que Lievens l'eût prévenu contre son ancien camarade? Quoi qu'il en soit, le graveur anversois, Franz Wyngaerde recommença, sous sa direction, les planches de jeunesse de Lievens, comme si celui-ci avait cédé les droits d'édition à Rembrandt, avant de s'embarquer pour l'Angleterre. Cette cession devait comporter celle de nombreux tableaux de sa main, puisqu'on en trouva huit, encore, chez Rembrandt, à l'inventaire de 1656.

La succession d'Harmen Gerritz van Rijn était liquidée. Rembrandt avait en mains un petit pécule, beaucoup d'œuvres à vendre; des commandes l'attendaient. Il pouvait se charger de tout le matériel et de toute la production de l'atelier de la Weddesteeg; tandis que Jan Lievens, obligé de réaliser, en numéraire, le maximum de ressources disponibles, devait se présenter à la cour du roi Charles Ier avec un décent équipage, sans bagages encombrants.

C'est ainsi que dut se dissoudre cette association amicale, qui ne peut plus faire de doute et qui, seule, explique la présence en 1656, chez Rembrandt, d'une telle quantité d'œuvres de van Vliet et de Jan Lievens, ainsi que l'inégalité et le trop grand nombre des productions authentiques, datées de cette époque, où se retrouve, toujours, l'indice d'une dualité d'exécution.

1632-1639

Au printemps de 1632, après un court essai d'association à Leyde, avec Gérard Dou, — dont on a la preuve dans un tableau signé *Rembrandt et G. Dou*, vendu chez J. de Renialme en 1657, — Rembrandt quitte définitivement sa ville natale et vient s'installer sur le Blœmgracht, dans ce même quartier de la Westerkerk d'Amsterdam où il trouvera sa sépulture, à quelques pas de la maison de René Descartes.

Il avait apporté, parmi les épaves d'une liquidation brusquement décidée, cette grande planche



*Étude d'*HOMME NU, *au brou de noix.*

de la *Résurrection de Lazare,* B. 73 (F. 18), qui fut commencée dans l'atelier commun de la Weddesteeg, par Jan Lievens et par van Vliet sur un camaïeu de sa main, et qu'il allait remanier bientôt de sa propre pointe, en essayant jusqu'à cinq variantes. Le troisième état, notamment, ne laisse aucun doute à cet égard et montre tous les graphismes du jeune artiste. D'ailleurs, lors des débuts de sa spéculation sur ses eaux-fortes, Rembrandt racheta, pour cinquante florins, cette pièce dans une vente publique, alors qu'il avait encore le cuivre entre les mains. Il ne l'eût certes pas fait, si la planche était restée dans l'etat primitif, et s'il n'avait eu le droit d'y mettre postérieurement les mots « van Ryn » qui complètent le monogramme de l'atelier de Leyde.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre est très dramatique, très rembranesque dans l'ensemble, avec cette exagération de la mimique, qui est la marque de ses débuts et qui charmait Huygens, en 1629. Le premier plan, la dalle et la robe du Christ sont bien de lui, ainsi que les griffonnements du fond, tout autour de la majestueuse silhouette. La répartition des lumières n'appartient à aucun autre artiste, et certaine figure de gauche, à contre-jour, ne peut pas être d'une autre main. On y retrouve tous ses graphismes.

Souvenons-nous, au surplus, que Rembrandt avait vingt-six ans et que s'il n'avait produit que cette estampe il serait, pour cela seul, placé parmi les maîtres de l'eau-forte au même titre que son ami Lievens, dont la *Résurrection de Lazare,* si différente de conception et d'exécution, mais si injustement méconnue par les amateurs superficiels, est intéressante à rapprocher de la première œuvre importante de Rembrandt, pour résoudre l'inédit problème de leur collaboration effective, après le gros effort personnel de Lievens.

Mais en 1632, Rembrandt a trop de hâte d'arriver à la notoriété comme portraitiste pour s'attarder aux minuties de la gravure. Toutefois, comme cet art est d'un bon rendement, et qu'il lui sert de publicité, en multipliant ses compositions importantes, il le fait pratiquer, sous sa direction, par le groupe de jeunes artistes qui, se guidant sur son étoile, est venu se former dans son atelier du Blœmgracht.

Le marchand de tableaux et d'estampes, Hendrick van Uylenburg, qui l'avait réclamé à Leyde, allait l'installer bientôt auprès de lui, dans la Breedestraat et attiser l'ardeur de toute cette jeunesse qui ne travaillerait que pour lui. Il lui avait procuré deux « compagnons », originaires, comme lui, des Frises, Govaert Flinck et Jacob Backer, pour le seconder et multiplier ses ouvrages. On le voit, il ne manquait pas autour du jeune maître de gens avisés pressentant l'éclosion prochaine de son génie. Or, tandis qu'en peinture l'audacieux artiste exécutait sa *Leçon d'anatomie du professeur Tulp,* qui l'égalait aux Thomas de Keyser et Elias Pickenoy, — les deux portraitistes célèbres, — puis les effigies importantes de *Jan Pellicorne et son fils,* de *Suzanna van Collen et leur fille,* il faisait graver le *Bon Samaritain* (F. 16), où Seymour Haden voit la main de Jan van de Velde, qui ne fut jamais un élève de Rembrandt; puis la grande planche de la *Descente de croix,* d'après son tableau pour le stathouder Frédéric-Henri de Nassau. Il faut voir, dans cette dernière œuvre, combien la visite enthousiaste de Constantin Huyghens, à Leyde, avait porté de fruits. Car cette commande de deux grands tableaux de sept pieds de haut à un tout jeune homme, — l'autre était l'*Érection de la Croix* — pour un prix convenu de douze cents florins, correspondait à douze mille francs de notre monnaie actuelle. Cette aubaine lui était venue sur la recommandation expresse du biographe de ses débuts, lors du départ de Rembrandt pour Amsterdam, comme un viatique matériel et moral qui lui donnait de l'assurance. Mais aussi, combien la mimique des personnages correspond à la mentalité particu-

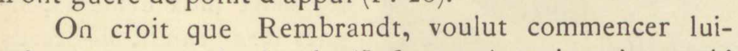
lière de son protecteur, grand admirateur d'arrangements scéniques et de grands gestes théâtraux!

Rien ne pouvait lancer mieux le jeune artiste, dans ce milieu de pasteurs politiciens, que l'édition de cette grande planche de la *Descente de croix* avec « le privilège du stathouder » inscrit au bas des marges. Ce fut Hendrick van Uylenburg qui la publia. Ce qui confirme cette hypothèse qu'il s'était fait le « manager » du jeune artiste, dès son arrivée à Amsterdam, et qu'il accaparait toutes ses productions et jusqu'à sa personne; car il le fiança à sa cousine, Saskia, dès 1633.

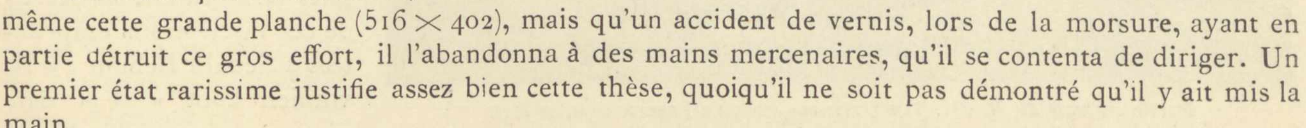


Étude pour le C. Claes Anslo. (B. 271.)

Le sujet de la *Descente de la croix*, B. 81, est emprunté, en partie, à Rubens. Mais le corps du Christ n'a pas cette élégance de « fleur coupée » dont parle Fromentin devant le triptyque d'Anvers. L'effet de lumière du tableau manque d'ampleur et de cohésion; l'ensemble pyramide, sans grande vraisemblance, à l'aide de trois échelles qui n'ont guère de point d'appui (F. 20).



On croit que Rembrandt, voulut commencer lui-



même cette grande planche (516 × 402), mais qu'un accident de vernis, lors de la morsure, ayant en partie détruit ce gros effort, il l'abandonna à des mains mercenaires, qu'il se contenta de diriger. Un premier état rarissime justifie assez bien cette thèse, quoiqu'il ne soit pas démontré qu'il y ait mis la main.

La planche fut recommencée sur nouveaux frais, dans un format un peu plus grand (530 × 410) par quelque élève qui n'est certes pas Jan Lievens, malgré l'affirmation de Seymour Haden, car il était en Angleterre. De plus, rien de lui n'apparaît dans cette grande entreprise d'eau-forte, où il est difficile de voir une réelle œuvre d'art. Cependant Rembrandt la sauva, en partie et de sa main par cette adjonction, fort heureuse, du grand rayon oblique trouant le ciel fuligineux de ses stries un peu trop nettes, qui mettent un accent de mystère dans cette affreuse scène, d'un réalisme outré. Ce ciel si régulier, buriné platement par un ouvrier de second ordre, doit être l'œuvre de van Vliet. Le reste peut être attribué à Ferdinand Bol, à ses débuts dans l'atelier du maître; il avait alors dix-sept ans. Or, en 1640, Bol était déjà maître-peintre; c'est donc, vers 1633, qu'il entra chez Rembrandt pour ses trois ans d'apprentissage; les trois années qu'il le servit comme compagnon nous mènent à 1640, et complètent cette période de ses études. La planche passa, un peu plus tard, aux mains de Justus Danckers, éditeur à Amsterdam, puis tomba, de retouche en retouche, entre les mains du graveur français Basan, après avoir été abîmée par Watelet, « le rymbranesque ».

*Type d'un des faux du XVIII*e *s.* (B. 344.)
Gravé d'après le B. 343 inversé et surchargé.



En somme, cette gravure importante n'est presque pas de la main de Rembrandt, pas plus que le *Samaritain*, B. 90 F. 16), autre eau-forte de son atelier, à peine retouchée par le maître.

Il ne reprendra sa pointe spirituelle que dans un nouveau *Portrait de sa Mère*, B. 351 (F. 24), à comparer avec ses deux esquisses, pour le sens plus complet des volumes et la science technique qui prévalent ici. Puis il grave encore la *Petite figure polonaise*, B. 140 (F. 32), les croquis du *Cavalier*, B. 139 (F. 30), et du *Paysan et sa femme en marche*, B. 144 (F. 38), et il accepte d'exécuter pour le frontispice de « Der Zee-Vaert Lof' », le livre d'E. Herkmans, cette eau-forte de



Partie centrale du B. 281. JAN UYTENBOGAERT, LE PESEUR D'OR, 2e *état.*

la *Fortune contraire* (F. 21), qui est entièrement de sa main, quoi qu'on en ait dit. Les figurines du second plan sont analogues à celles du *Jésus chassant les vendeurs du Temple,* les architectures sont bien de son style, quoique l'œuvre ne soit qu'un châtif.

Faut-il admettre que l'adroit artiste, si expressif, qui venait de signer ce minuscule bijou du *Portrait de sa Mère,* soit l'auteur à la fois grossier et maladroit auquel on doit les deux faux évidents, signés Rembrandt, au-dessus de ces inscriptions empruntées à Sebald Beham : « tis vinnich kout » et « dats niet », par quelque très mauvais aquafortiste? Vous ne le pensez pas; et votre suspicion pourrait, très justement, s'étendre à la *Décollation de saint Jean-Baptiste,* B. 93, au *Repos en Égypte,* B. 59, au *Saint Jérôme,* B. 106, à l'autre *Saint Jérôme,* B. 102, à l'*Heure de la Mort,* B. 108, à la *Coupeuse d'ongles* ou *Bethsabée,* B. 127, au B. 122, l'autre *Vendeur de mort-aux-rats,* à l'*Astrologue,* B. 143, au *Philosophe dans sa chambre,* B. 146, au *Vieil homme de lettres,* B. 149, au *Petit Tobie aveugle,* B. 153, au *Gueux assis,* B. 160, qui sont certainement des faux grossiers, audacieusement introduits dans l'œuvre de Rembrandt par ces marchands truqueurs, plus ou moins en marge des milieux artistiques, ces dévoyés de la gravure qui ont versé dans la brocante, au XVIIIe siècle, et ont su imposer à quelques collectionneurs, comme des pièces rarissimes, leur plagiat le plus éhonté.

A côté de ces faux manifestes, il y a d'autres œuvres rembranesques qui sont sorties de son atelier, mais où il n'a pas mis la main; tels sont le *Rembrandt au sabre flamboyant,* B. 18, et la *Femme qui lit,* B. 345 (F. 22). Un portrait de la même date, faussement appelé *Rembrandt au sabre et à l'aigrette,* B. 23 (F. 21), est bien une œuvre personnelle. Mais ce n'est certes pas son portrait, car, dans les deux états, ce personnage porte une verrue entre l'œil et le nez, que l'artiste n'a jamais mise, dans aucune effigie de lui-même. D'ailleurs, ces traits ne sont pas les siens; ce capitaine de fantaisie semble un méridional égaré en Hollande. Son hausse-col d'acier est merveilleusement gravé dans des indications déjà analogues à celles de l'épée de *Jan Six.* Serait-ce le *capitaine Eenben* du catalogue Clément de Jonghe?

La grande planche B. 44, dite l'*Annonciation aux bergers* (F. 23), datée de 1634, est aussi une œuvre rembranesque, presque entièrement exécutée par lui, notamment dans la trouée lumineuse, si vibrante, où culbutent des angelots qu'une explosion d'allégresse jette vers les bergers éblouis, réveillés en sursaut par la voix de l'Archange et le chalumeau du veilleur de nuit. Les troupeaux s'affolent, les jeunes bœufs passent en avalanche, par-dessus les béliers lancés à contresens dans un mouvement fantastique, qui se ressent encore de cet excès d'expression qui ravissait Huyghens, lors de sa visite à Leyde, et qui est la marque des premières compositions de Rembrandt.

L'exécution du premier état est des plus curieuses. Sur le cuivre, qui existe encore et qui est la propriété de M. Alvin-Beaumont, on peut voir une dépression singulière qui correspond exactement à la masse d'ombre serpentant sur ce premier état. Il semble que des morsures très puissantes et

crevées aient descendu le niveau du métal dans cette zone où des cimes de chênes, si curieusement barrées par les grands panaches clairs d'une sorte de palmier fantaisiste, sont étudiées et rendues comme sous la fulguration d'un éclair, par grandes oppositions, mais en détail, avec une vérité surprenante. Toute la mise en place, à la pointe, directement sur le cuivre est de la main du jeune artiste, ainsi que le précieux lointain, dont le clair-obscur transparent de cette nuit de prodiges laisse apparaître une vue de ville, un ravin, un grand aqueduc, une rivière, avec des feux sur ses bords et des coulées d'arbres, le long des berges.



Étude d'une variante pour L'ENFANT PRODIGUE. (B. 91.)

Dans une autre image biblique, plus croustillante, plus heureuse, le jeune artiste s'est complu à justifier le pudique affront que Joseph infligea à la femme de Putiphar. Il a conçu la scène de telle sorte, que le centre du désir effréné de cette Messaline d'Égypte fût à la fois le centre de la composition et l'explication de l'horreur du jeune Israélite, lequel s'échappe en détournant les yeux, de cette maritorne adipeuse, si audacieusement troussée. Ce morceau de nu, fort laid de formes, est néanmoins caressé d'une pointe subtile dans les moindres détails de sa féminité offerte comme un fruit. Même, les passages de demi-teintes sont adoucis, encore, par des rehauts de teinte au soufre (F. 130 des pièces licencieuses).

La pièce est datée de 1634; Rembrandt avait vingt-huit ans. Il subira dès lors, et malgré lui, l'influence du milieu des Italianisants, qu'il s'était proposé de combattre. Cette empreinte se traduira par un amollissement de son dessin, un arrondissement des formes qui durera près de trois ans, dans sa production en gravure. Elle se lit tout particulièrement dans les *Pèlerins d'Emmaüs* de 1634, B. 88, inspirés d'un tableau italien, plein de griffonnements rembranesques, dans la *Samaritaine aux ruines*, B. 71 (F. 25), et surtout dans le *Christ chassant les vendeurs du Temple*, B. 69 (F. 24).

Cette dernière pièce, assez importante, est très typique par le grouillement et le désarroi des marchands fuyant devant la colère active du Prophète, dont le personnage est emprunté, en partie, à Dürer. Là, où il a passé, on voit une galopade de jeunes bœufs, dont l'un traîne à terre un gardien qui hurle, tandis qu'un chien aboie et qu'un vendeur de poules arrête les piailleries d'une volaille, en se jetant dessus. A gauche, c'est le brouhaha indigné des changeurs et des trapézistes dont les tables s'écroulent sous la poussée du Dieu. La fuite s'accentue en créant une masse ombreuse qui met en valeur tout le groupe central, puis les lointaines arcatures dans la pénombre; enfin la scène pontificale qui déploie son faste tranquille, malgré ce désordre et ces cris. Le personnage de Jésus a ceci de particulier, que Rembrandt a voulu exalter son geste et non pas sa personne, car son auréole a pour centre la main qui frappe, et c'est ce geste lumineux qui est le centre de la composition.

Une autre particularité technique de cette pièce est dans son cadre tracé sur le vernis avec la molette qui servait de découpoir à Rembrandt pour préparer ses cuivres. On retrouve cette molette dans la *Samaritaine* de 1658 et la *Résurrection de Lazare* de 1642. On verra, à la page 32, un agrandissement partiel du groupe des Pontifes pris directement sur le cuivre original, qui est parfaitement conservé.

Une petite *Crucifixion*, B. 80 (F. 25), le *Martyre de saint Étienne*, B. 97 (F. 28), le *Tribut de César*, B. 68 (F. 27), sont de cette même veine, assez peu brillante, où le génie du jeune artiste semble subir une éclipse partielle derrière l'astre, au déclin, des Italianisants.

Mais voici la collaboration plus effective de Ferdinand Bol dans des œuvres de quelque importance : *la Grande Fiancée juive*, B. 340 (F. 26), le portrait de *Jan Wytenbogaert*, B. 279 (F. 27), et la grande planche de *Jésus devant Pilate*, B. 77 (F. 29).

Cette collaboration est aussi évidente que celle de Jan Lievens, mais encore faudrait-il qu'elle



Agrandissement du cuivre de L'ENFANT PRODIGUE. (B. 91.)

soit observée avec circonspection et méthode, en respectant les faits, les dates, — et la logique quelquefois! Le meilleur des élèves de Rembrandt a beaucoup gravé. Il avait une manière si voisine de celle du Maître, qu'elle prêterait à confusion s'il avait eu de l'esprit, de la fantaisie, du caprice et ces à-coups d'emportement, ces fureurs de destruction locale qui sont la marque usuelle des travaux de pointe de Rembrandt; tandis qu'il fut un pondéré, un méthodique et bon élève qui s'est servi sagement des crevés de la morsure et des autres méthodes de son professeur, pour des fins plus régulières. De même que son maître, il a gardé dans ses états des réserves de blanc pur, à côté de grands morceaux achevés et il a même poussé cette imitation jusqu'à lui emprunter, à son exemple, des figures entières comme le personnage principal de son *Sacrifice de Gédéon,* B. 2, qui rappelle le jeune Tobie de l'exquise petite pièce *l'Ange quittant Tobie* de Rembrandt (F. 49).

Agrandissement du cuivre du JÉSUS CHASSANT LES VENDEURS. (B. 69.)



Contrairement à la légende de la fin misérable de tous les artistes hollandais, Bol devait s'éteindre, en 1680, dans une large aisance, comme Cuyp, Berchem, Gérard Dou, Govaert Flinck et tant d'autres des contemporains, ou familiers, de Rembrandt.

La caractéristique de ses eaux-fortes personnelles consiste, surtout, dans l'emploi de tailles commençant par un petit crochet, formant harpon au départ, en haut. Puis dans le volume, invraisemblablement réduit, des mains de ses personnages, toujours striées, obliquement, de minces lignes droites et parallèles qui n'expriment rien, ni couleur, ni valeur, ni modelé. J'ai toujours supposé que l'affreuse petite main, si gauche à tous égards, du portrait de *Rembrandt et sa femme,* B. 19 (F. 31), et toute l'exécution de cette pièce si décousue, pourrait lui être attribuée sans grande audace, si on la rapproche de l'ensemble de l'œuvre gravé de Ferdinand Bol.

Tout le monde s'accorde, aujourd'hui, pour reconnaître que le *Christ devant Pilate,* B. 77, n'est qu'à peine de la main de Rembrandt. Seymour-Haden, aux affirmations malheureuses, a déclaré qu'elle était l'œuvre de Lievens. Ce dernier, revenu d'Angleterre, s'était fixé à Anvers, où il figura sur les listes de la Gilde de 1635 à 1643. Il s'y maria, même, en 1636 avec la fille du sculpteur Collins. En 1637, il retournait en Angleterre où il grava, en plagiat de van Dyck, les portraits de *Nicholas Lanière* et de *Jacob Gautero.* Ce n'est donc pas Lievens qui pouvait seconder son ancien associé. On trouvera, à la page 25, une reproduction d'une eau-forte de Bol, où tous ses graphismes se lisent facilement.

Une comparaison de son *Philosophe en méditation,* B. 5, avec *la Grande Mariée juive,* B. 340 (F. 26), notamment dans le velours



Étude d'une variante pour L'ENFANT PRODIGUE. (B. 91.)

des vêtements et les livres du fond, peut amener à la certitude que ces fragments de la *Mariée juive* sont de la main de Ferdinand Bol. Mais il est impossible d'accepter l'exclusion totale de cette pièce de l'œuvre de Rembrandt. On y retrouve partout ses graphismes, très apparents dans les lumières et les draperies claires de la poitrine et des bras. Quant à la tête, il est facile de se convaincre qu'elle est bien du jeune maître, en regardant la copie inversée qu'en fit Bol. En suivant, pas à pas, l'évolution de l'art d'un maître, on évite ce parti pris de l'observateur superficiel qui voudrait jauger les productions de sa jeunesse à la mesure des œuvres de sa maturité.

Rembrandt, plus que tout autre, a évolué par à-coups, avec des retours déconcertants vers des méthodes très précieuses, après des détentes de fougue et d'abandon. De même, il passait d'une composition imprégnée du plus haut mysticisme à des scènes brutalement licencieuses, avec cette brusquerie des farandoles de kermesse naissant à la sortie du prêche, et nouant, d'une même chaîne, la foule, encore agenouillée, à celle qui s'ébat déjà, avec une animalité goulue, dès le seuil du lieu de prières.

Cette grande planche de l'*Ecce Homo,* B. 77, est à rapprocher, aussi, tant du *Philosophe* de Bol que de son *Sacrifice de Gédéon* pour apprécier la part plus effective, qu'avec l'aide de van Vliet, il a prise à l'exécution de cette estampe commerciale, qui est l'adaptation d'un camaïeu de la National Gallery. Un soi-disant premier état rarissime montre des réserves de blanc qu'on a mal expliquées, en les croyant conservées sur le cuivre; car elles n'auraient pu être de ce blanc *trop pur* qui a tant intrigué les commentateurs de l'œuvre de Rembrandt.

Agrandissement du cuivre des PÈLERINS D'EMMAÜS. (B. 87.)



Un graveur professionnel, imprimant lui-même, ne s'y serait pas trompé. Voici ce qui s'est passé. Lorsque la planche fut achevée, le Maître, mécontent du groupe principal de l'estampe, aura voulu indiquer des retouches à son élève Bol. Choisissant une épreuve fraîche, il aura découpé aux ciseaux tout ce qu'il voulait sacrifier, mais en prenant soin de *déchirer* la partie basse de ce groupe, afin que le papier ne soit pas chassé sur le cuivre, dans son passage sous la presse. Réappliquant, en place, ce fragment d'épreuve sur la planche encrée à nouveau, il aura superposé une feuille blanche entière qui aura pris l'encre tout autour du cache, qu'il n'y avait qu'à décoller ensuite pour obtenir l'épreuve rarissime du British.

Rembrandt sollicita « le privilège » de l'édition pour cette planche qui passa plus tard, et peut-être du vivant même de l'artiste, chez l'éditeur Malboure, rue Saint-Jacques, à Paris.

Le *Portrait de Jan Wytengobaert*, B. 279 (F. 27), se ressent aussi de la collaboration, plus discrète, de Bol, qui était devenu un graveur plein de ressources, après le gros effort de l'*Ecce Homo*. Toutefois, ce portrait, au puissant contraste, porte la griffe personnelle du Maître et ce n'est guère que pour des remplissages que l'élève, de dix-neuf ans, fut occupé à cette pièce. La *Vieille endormie*,



Étude au brou de noix pour un PAYSAGE, *non gravé* (Louvre).

B. 350 (F. 29), ne doit-elle pas lui être attribuée, en entier, cette fois? Les modelés du visage sont si loin des coups de pointe expressifs de Rembrandt! Il n'est pas jusqu'à la signature ajoutée en rehaut, avec la majuscule inversée, pour accentuer cette impression de doute qui s'impose à son examen. A cette époque, si le Maître pouvait encore se tromper en gravant un chiffre, il n'hésitait plus pour sa signature — qui, je le crois, ne prouve rien, — mais qui s'inscrit ici, en doute contre cet ouvrage d'atelier.

Nous voici arrivés chronologiquement au quadrille des *Têtes orientales* sur lesquelles il serait oiseux d'insister. Un petit bijou, comme Rembrandt aime à en ciseler, de temps, en temps pour faire œuvre de bel artisan, *le Charlatan*, B. 129 (F. 28), semblerait clore ses productions personnelles de 1635 et mettre le point final à la controverse sur les *Têtes orientales*. Aussi est-il difficile de retrouver son style et sa main dans le *Saint Jérôme en prières*, B. 102, dans la *Faiseuse de Kouks*, B. 124 (F. 28), si loin de ce *Charlatan* si spirituellement campé.

En 1636, Rembrandt aborde un autre style, plus cursif, moins pictural et plus direct qu'on rapprocherait volontiers de ses premières eaux-fortes, tant il y met de spontanéité adroite et cette qualité d'observation rapide, sans repentir, qui est la marque de ses croquis de pointe. Il est joyeux, semble-t-il; il a moins de soucis. Son succès s'affirme et sa fortune croît. Il est allé à la campagne pour la santé de son petit Rombertus, son premier né, que Saskia lui a donné le 15 décembre 1635, après dix-huit mois de mariage. Il s'était, en effet, marié au Bild avec la cousine d'Hendrick van Uylenburgh. Cette Saskia, fille noble, orpheline de père et de mère, plus jeune que lui de six années, était la dernière enfant de Rombertus van Uylenburgh, bourgmestre de Leeuwarden et familier du Taciturne. Blonde, avec des yeux noirs, elle apparaît sympathique, quoique fragile et de santé précaire.

Aux environs immédiats d'Amsterdam, à moins que ce ne soit en Frise, lors d'une visite à son beau-frère le peintre Wybrandt de Geest, il griffonne les paysages de la *Grange à foin*, B. 224 (F. 44), dont la date doit se lire 1636 et non 1650, puis le *Paysage à la vache*, B. 237 (F. 76). Ce sont là ses premiers essais d'interprétation de la nature par l'eau-forte. Malgré sa maîtrise, on le sent un peu mal à l'aise, et comme intimidé par ce premier contact. Mais il retrouve vite ses facultés d'artiste dans un sextuple croquis, sur la même planche, d'après Saskia et une vieille femme en turban qui pourrait être une nourrice sèche. C'est la pièce dite : *Etudes de six têtes de femmes*, B. 365 (F. 30), qui est l'une des plus connues, l'un des croquis les plus souples du jeune maître. Comme cette main devant la bouche est juste! Le blond trois-quarts, au-dessous, si lumineux, bien dans ses plans, si expressif en quelques traits de pointe!

N'est-il point de la même veine cet autre croquis, plus petit, qui nous montre *Rembrandt*, B. 26 (F. 34), en action d'artiste, l'esprit tendu, l'œil diaphragmé par l'observation suraiguë qui le fait grimacer en pinçant les lèvres et mordant sa moustache, tandis que l'ombre portée de la fenêtre met sur son torse cette zone d'ombre qui est l'un des artifices usuels de ses portraits? Cette ombre se retrouve dans le *Mennasseh-ben-Israël*, B. 269 (F. 31), croquis rapide, à peine modelé dans les chairs, mais d'une luminosité surprenante, comme si le rabbin, son voisin, avait posé en plein soleil, devant la fenêtre, au couchant, de l'atelier des élèves.

Dans l'*Étude de trois têtes de femmes*, B. 367 (F. 35), Saskia apparaît au premier état, songeuse et accoudée, dans ce même parti pris de simplification des lumières et des demi-teintes. Un deuxième visage, qui a fortement impressionné Millet, dans ses essais d'eau-forte, vient compléter cette heureuse planche qu'un griffonnement, abandonné, alourdit d'un troisième visage insignifiant.

Nous avons déjà vu que la pièce *Rembrandt avec Saskia*, B. 19 (F. 31), datée de 1636, offre de tels symptômes de collaboration qu'il vaut mieux ranger cette pièce assez secondaire, dans les parties douteuses de l'œuvre du Maître, quoique sorties de son atelier.

Il n'en est pas de même de cette superbe composition, B. 91, le *Retour de l'enfant prodigue* (F. 32) qui est entièrement de sa pointe spirituelle et vibrante, dans un mouvement tout d'émotion communicative. Le cuivre existe encore, bien conservé. J'en ai tiré des épreuves superbes. La morsure en est franche, profonde, quoique l'ensemble de la pièce reste assez blond. Il est même assez singulier que le Maître n'ait pas voulu l'assombrir par l'ombre normale de la cage de l'escalier, esquissée derrière le groupe de deux valets qui se hâtent d'apporter des vêtements et des chaussures. Quel beau groupe sculptural et poignant! Ce grand vieillard qui s'incline et s'apprête à baiser le porcher demi-nu, hirsute, hâve, poudreux, dans lequel il n'hésite pas à reconnaître son enfant, dont la honte et l'émoi apparaissent dans le balbutiement des lèvres entr'ouvertes! Quelle noblesse d'attitude chez le père et quelle justesse d'expression dans celle du fils, dans la pose des mains, dans la flexion de ce corps sans âge, rongé de misère, et dans le geste du vieillard dont la caresse l'apaise, en toute compassion!

Que de détails heureux, dans la technique de ce beau sujet! La variété d'indications des marches du perron, la spirituelle exécution du bâton jeté à terre, celle du montant de la porte, striés de griffonnements en dents de scie, puis le lointain si blond, animé par la rentrée d'un troupeau, à peine marqué d'un effleurement délicat de la pointe, tout cela est d'un grand maître quoique Rembrandt n'eût guère plus de trente ans.

Une pièce plus petite, de la même veine : *Abraham chassant Agar*, B. 30 (F. 34), a ceci de particulier qu'elle présente des parties importantes rehaussées d'une teinte au soufre comme dans le *Sylvius*, *Jan Six*, *Joseph avec la femme de Putiphar*. L'eau-forte : *Abraham caressant Isaac*, B. 33 (F. 34), d'après le même modèle, semble un peu postérieure, car le type du patriarche est plus proche de celui de l'oncle d'Esther dans le *Triomphe de Mardochée*, à classer vers 1640.

Un petit portrait, daté de 1637, le *Vieillard à barbe carrée*, B. 313 (F. 33), doit correspondre à l'indication du catalogue de Clément de Jonghe : *Un conseiller de Sa Majesté en Pologne*. C'est une eau-forte très caressée, d'un sentiment trop contenu, pour ne pas être le portrait d'un haut personnage.



Étude au brou de noix pour un NU, *non gravé.*

Le *Jeune Homme assis et réfléchissant*, B. 268 (F. 34), est une œuvre bien supérieure. Quelle acuité d'observation dans l'étroit rectangle de cuivre où survit frileusement cet être souffreteux, inquiet, aux yeux ardents, à la bouche décolorée dont la pâleur s'affine au contact d'une lourde écharpe brodée. Serait-ce le *Snyters* de Clément de Jonghe?

Une charmante pièce, très délicate, *Joseph racontant ses songes*, B. 37 (F. 36), clôt la série des pièces antérieures à 1639. Elle est empreinte de cet orientalisme puéril qui voit des turqueries de théâtre dans toutes les scènes de la Bible. Son intérêt est dans la variété du jeu des physionomies, dans l'accent de certains regards, dans la qualité graphique de certains détails, comme celui du chien qui chasse une puce entre ses cuisses écartées. Mais c'est surtout dans la technique même de ce petit cuivre, qu'il faut chercher les raisons du succès de cette pièce, où des noirs de velours s'opposent à des blancheurs éclatantes, où des rehauts d'outil ont apporté, à la préparation d'eau-forte, les accents impérieux d'un Maître sûr de lui.



Étude pour une variante du Baptême de l'Eunuque. (B. 98) (Louvre).

1639-1665

Rembrandt est un maître accepté. Il a vaincu les Italianisants. Il est le chef de la jeune école hollandaise, de ce groupe d'artistes ardents, quelquefois bruyants, mais si consciencieusement appliqués, si sympathiques par leur goût de l'observation, de la vérité picturale, par l'honnêteté de leur technique impeccable qui est à proprement parler « l'art de peindre » et « l'art de graver », c'est-à-dire le beau métier qui, seul, fait l'œuvre d'art et rend intéressantes les choses les plus communes, l'accessoire le plus insignifiant. Tous les jeunes artistes devaient présenter, pour être admis à la maîtrise, indépendamment de l'*Adam et Ève*, obligatoire, une *Vanitas*, nature morte philosophique exprimant le néant des vanités humaines, où leur science de peinture pure devait se révéler dans un de ces chefs-d'œuvre de vérité et d'observation qui ont tant influencé Chardin, Watteau et Fragonard. La peinture est à leurs yeux cette « délectation » dont parlait Poussin. Leur plaisir de peindre était, sans doute, cent fois supérieur à celui que nous avons à les admirer.

En 1639, Rembrandt est sinon riche, du moins il moissonne. Il est surchargé de commandes. Les collectionneurs et les nouveaux riches se disputent ses productions. Il vient d'acquérir un hôtel dans la Joden Breedestraat, où il vivra les dix-huit années les plus productives de sa carrière, d'où sont sortis tous ces chefs-d'œuvre : la *Mort de la Vierge, Mardochée,* les *Trois Arbres, Jan Six,* les *Cent Florins* et les *Trois Croix;* puis toute la série magnifique des peintures, sans égales : l'*Ange quittant Tobie*, la *Ronde de Nuit,* les *Pèlerins d'Emmaüs,* la *Bethsabée!*

Au printemps de 1639, un marchand de tableaux, Lucas van Uffelend, mettait en vente, le 6 avril, à la Kaiser-Krown, toute une cargaison d'œuvres italiennes. C'était la première fois qu'un tel ensemble était exposé dans les Pays-Bas. Le *Baltassare Castiglione* de Raphaël provoquait une grande émotion. Les Italianisants d'Amsterdam prirent prétexte de cette vente pour contrebattre l'influence de Rembrandt. Celui-ci voulut acheter la toile, qui fut adjugée 3.500 florins à un certain Lopez, agent de Mazarin, que j'aime à identifier avec le *Portrait d'Homme*, B. 265 (F. 43). Il en avait fait un croquis au cours de ses graves méditations devant ce haut chef-d'œuvre. Le colloque du jeune Batave avec Raphaël, en face de l'œuvre de ce confrère, à peu près du même âge au moment de son exécution, venait l'exalter tout à coup, en lui révélant les secrets d'un style dont les estampes de Marc-Antoine ne lui avaient appris que le schéma graphique. Les Italianisants défièrent Rembrandt de s'égaler jamais à une telle maîtrise. Le jeune artiste releva le défi, au milieu des rires ironiques de la *Bent*. Et, pour marquer l'enjeu d'une lutte où il était sûr de vaincre, puisqu'il avait l'exemple et la volonté de le

Croquis par le J. C. Sylvius. (B. 280.)





Agrandissement du groupe du TRANSPORT DU CHRIST AU TOMBEAU. (B. 84.)

dépasser, il grava tout de suite son *Portrait accoudé,* B. 21 (F. 38), jeté comme une première réplique à l'agression du 6 avril. Tout indique dans l'attitude de cette eau-forte, étudiée dans *la Technique des pièces capitales,* que Rembrandt tenait à Amsterdam le rôle d'un Delacroix au milieu des Ingristes du XIXe siècle, mais avec plus de fougue, de vraie maîtrise, et toute proportion gardée. Car si on lui opposait la gloire de Raphaël, reconnue depuis plus d'un siècle, il avait le droit de dire à un Sandrart, cet Allemand cosmopolite, meneur de la *Bent* dans Amsterdam, qu'il comprenait Raphaël mieux que lui, quoiqu'il n'eût pas passé les Alpes.

Certes, la pièce est surtout un document psychologique, un cartel de combat. L'artiste, crâneur, trop élégant, paré d'orfèvreries et ganté comme un gentilhomme, a couvert son manteau de bandes d'or passementé. Que n'a-t-il pris en main sa palette pour relever, en même temps, l'injure des cousins de sa femme, les van Loo disant : « Ce n'est, après tout, qu'un peintre ! »

Dans la même attitude, dans un style étonnamment pondéré, sans rehauts ni empâtements, Rembrandt tendit tout son effort vers une perfection nouvelle, faite de mesure et d'observation plus aiguë. Son *Portrait accoudé* de la National Gallery enleva tous les suffrages, vainquit toutes les résistances. Il y a là certains morceaux d'une telle acuité de vision, qu'il faut remonter jusqu'à l'Antonello pour trouver leur équivalence. L'œil droit est observé de telle sorte, exécuté avec tant de savoir minutieux, qu'un oculiste saurait nous dire quels sont ses tares ou ses avantages physiologiques. Qui donc, aujourd'hui, oserait balancer la valeur de ces deux effigies et refuser la palme à Rembrandt?

Amsterdam n'hésita plus. Elle eut conscience que le Batave avait dépassé la gageure et qu'il sortait en triomphateur du défi des Italianisants. L'envie de ses détracteurs l'avait obligé à se dépasser lui-même et son colloque avec Raphaël l'avait, soudain, grandi. « La haine est un carcan, mais c'est une auréole. » A partir de ce moment l'artiste se surveille. Sa production prend un accent et une tenue magistrale qu'elle n'avait atteint que par à-coups jusque-là. Il entrevoit des horizons inconnus qu'il sera seul à explorer. S'il avait confié à ses élèves la tâche de graver son *Ecce Homo* et la *Descente de Croix,* il veut désormais entreprendre, seul, une œuvre considérable. La *Mort de la Vierge,* étourdissante de verve et de brio, ce Magnificat si étonnamment catholique de conception et de mise en scène, naîtra sous sa pointe comme un chant d'espérance sous la forme d'un oratorio gravé, ayant l'ampleur d'une fresque cursive de Tiépolo, avec son mélange de réalisme et de surnaturel, son laisser aller et ses délicatesses.

La pièce est étudiée, en détail, dans le chapitre de la *Technique.* Qu'il nous suffise de faire observer qu'elle prend date après le défi du *Rembrandt appuyé,* mais avant la compréhension totale de la grande leçon du *Baltassare,* comme une pièce de transition entre sa conception de l'estampe marchande et celle de l'eau-forte d'art. A côté de cette œuvre pathétique et cependant joyeuse d'exécution, Rembrandt grave en croquis minuscule, comme pour se débrider un instant et dire adieu à son passé, le *Juif à grand bonnet,* B. 133 (F. 36), qui démontre, mieux que tout commentaire, combien les autres *Gueux,* de 1630 à 1632, ne peuvent être de la même main.

Aussi, la pièce dite *la Jeunesse surprise par la Mort,* B. 109, offre-t-elle tous les symptômes de l'inauthenticité la plus complète. Composition, dessin, exécution, rien n'est de lui dans cette estampe d'une philosophie puérile et d'un art si insuffisant, qu'il aurait daté de la même année!

Le portrait dit du *Peseur d'or,* B. 281 (F. 40 et page 30), a déjà fait l'objet de controverses assez vives. Seymour Haden voudrait y voir la main de Bol, seul, qui devait être encore chez Rembrandt comme compagnon puisqu'il a, en 1640, signé sa première œuvre. Sa première eau-forte, datée de 1642, qui semble être le portrait du lieutenant de la *Ronde de nuit* est déjà une œuvre de bel artiste, mais elle ne corrobore pas l'hypothèse de Seymour Haden. Celle que nous reproduisons ici (page 25), montre bien ses méthodes personnelles d'attaque du cuivre, si différentes de celles de Rembrandt. Les retrouvons-nous dans le *Peseur d'or?* Nulle part!

A la vérité, je croirais que l'*Adam et Eve,* B. 26 (F. 36), est le morceau de concours de F. Bol pour la maîtrise qu'il sollicitait en 1638 et que Rembrandt a modifié par des griffonnements de mise à l'effet et des accents décisifs, pour pouvoir le signer, selon son droit de chef d'atelier et suivant l'usage. Mais je ne puis croire que le Maître, abordant un genre inédit, celui du portrait à l'eau-forte, formant tableau, avec toutes les ressources de son clair-obscur, ait passé la main à un élève qui n'a jamais montré dans ses œuvres personnelles une maestria semblable. Je pense que Rembrandt vient de découvrir les ressources de la gravure pure qui s'adapte mieux encore à son sens des valeurs que la peinture, où il ne peut tout décolorer pour atteindre à l'effet.

Il a précisément de grandes obligations envers le Receveur des Finances du Stathouder, Uytenbogaert, qui peut lui assurer le paiement intégral du prix qu'il sollicite pour les commandes de Son Altesse. Il veut l'honorer et le remercier par une œuvre qui portera sa réputation jusque chez les familiers de la Cour de La Haye, où l'homme de confiance du Prince a ses entrées. D'autre part, c'est l'heure où Rembrandt entrevoit la possibilité de lancer une spéculation sur ses eaux-fortes sur le plan de celle qui vient d'affoler la Hollande sur des bulbes de tulipes, dont certains atteignirent le prix fantastique de treize mille florins. Comment l'artiste pourrait-il mieux partir, dans cette voie, qu'en intéressant à cette opération les gens de finance de la ville?

Mais encore lui fallait-il, non plus des croquis forains, mais des œuvres complètes qui éclipseraient celles des autres graveurs contemporains. N'oublions pas, qu'à cette date, Amsterdam, centre d'éditions, avait en abondance d'excellents graveurs de métier traditionnel, sachant illustrer les longs tirages d'un *Theatrum* où d'un *Breschriving,* avec cette sûreté de main, cette science de l'effet livresque qu'on n'a pas dépassées depuis lors. Certes, ces graveurs de métier devaient reconnaître à Rembrandt quelque talent de peintre, mais nulle technique, ni tradition. C'est donc une nouvelle étape de la carrière du jeune maître que marque ce *portrait d'Uytenbogaert,* sa découverte de la gravure à clair-obscur, dont il va nous donner toute une variété savoureuse.

Précisément, à la même époque, une même contrainte se lisait dans l'exécution de ses tableaux pour Frédéric-Henri de Nassau. Si nous n'étions certains par les lettres de sa main, écrites à Constantin Huyghens, au début de 1639, qu'il a donné tout son effort dans ces peintures, dont il demande deux mille florins, nous les attribuerions à quelque élève. Il y est question de ce Receveur-général Uytehbogaert auquel il semble qu'il ménage une surprise gravée, de l'importance de celle qu'il annonce dans ses lettres, en offrant un grand tableau au Conseiller du Prince. Je pense que Rembrandt aura préparé sa planche, d'avance, comme on la voit dans son premier état. C'est seulement alors, qu'il a demandé au Receveur de poser pour le visage. Les grands portraits d'apparat n'ont jamais été peints, ni gravés autrement. Et l'on peut voir, au Louvre, les raccords des visages sur les effigies solennelles de Louis XIV et de Bossuet, comme on voit dans cette eau-forte, entre les deux

états le travail d'achèvement d'une œuvre préparée en surprise dans son ensemble, dont Rembrandt dut faire hommage au Receveur, en levant devant lui la première épreuve complète, en fin de séance.

Dans cette période, l'artiste est visité par les hauts seigneurs, les pasteurs d'Amsterdam, les grands fonctionnaires de la Cour du Stathouder qui l'entraînent vers cette production précieuse que Gérard Dou, Terborg, Metsu ont réalisée plus docilement et qui fit leur fortune, puis celle de van der Heltz, dans des toiles de grand format. Voilà, selon mon sentiment, l'explication des deux états de cette planche sur laquelle l'imagination de Middleton et de Seymour-Haden s'est exercée dans une discussion sans certitude. Quel autre aurait construit la main qui tient la plume avec cette élégance d'un calligraphe prêt à tracer de biais quelque paraphe à larges boucles si ce n'est pas Rembrandt? Le tapis n'est-il pas tout semblable à celui de la *Mort de la Vierge?* et les femmes, les balances, le coffre et le tonnelet d'or peuvent-ils être d'une autre main?

Rembrandt, moins que tout autre, ne méconnaissait cette obligation de créer du mystère autour de ses compositions pour occuper et fixer profondément l'esprit du spectateur en le peuplant de rêveries durables. Il ne pouvait le faire qu'avec du clair-obscur. Or, *le clair-obscur ne s'obtient en gravure qu'à l'aide de travaux méthodiques et précieux.* La gravure n'est pas qu'un dessin sur cuivre; c'est un art complet, particulier, qui n'obéit pas aux mêmes lois que la peinture et dont les moyens d'expression n'ont aucun rapport avec la technique du camaïeu. La confrontation d'un dessin achevé de Rembrandt comme le *Renier Ansloo* de la collection Ed. de Rothschild (page 29), avec la gravure du même sujet (F. 47), ferait saisir, mieux qu'un long commentaire, la différence substantielle de ces différents moyens d'expression dont Rembrandt jouait, parfois, avec autant d'autorité que de bonheur, pour des fins si différentes.

La gravure serait, avant tout, l'art d'exalter, de faire « chanter » les blancs du papier qui vibreront ici en sourdine, pour éclater, ailleurs, de telle sorte qu'ils seront *plus lumineux que les marges,* malgré la teinte d'huile qui les colore légèrement. C'est l'art d'opposer les larges traits profonds du matelas de la *Négresse couchée* (page 98) aux délicatesses d'effleurement du cuivre dans les chairs et les demi-teintes du voile. C'est l'art d'équilibrer toute une armature de lignes enchevêtrées, de telle sorte que ses qualités seraient compromises si nous changions les aplombs de l'estampe, *tant la couleur, dans l'eau-forte, est une question d'inclinaison et d'écartement apparent des tailles,* dont l'illusion optique modifie la valeur et le ton dans un mouvement tournant de l'image.

Le *Triomphe de Mardochée,* B. 40 (F. 42), qu'il faut classer vers cette date, est l'une des compositions les plus spirituelles et des mieux venues. La scène, grouillante de vie, semble surgir du bout de la pointe avec cette facilité cursive qu'on avait admirée dans la *Mort de la Vierge,* comme si le Maître n'avait eu qu'à grouper ses familiers de la Breedestraat et à les griffonner sur son cuivre.

L'insolence de Mardochée, paré des attributs royaux, est impayable. L'entremetteur israélite triomphe comme un courtier qui vient de réussir un coup de Bourse et son expression est si juste, que cette figure doit être un vrai portrait. D'ailleurs ce même personnage reparaîtra souvent dans les autres œuvres de Rembrandt, de même que le gros boucher qui se découvre et le vieillard croisant les bras, auprès de lui. Esther, un peu mûre et songeuse, assiste à ce triomphe, au côté de son amant royal, tandis qu'Aman et des janissaires font agenouiller la foule. Des chiens aboient furieusement. Tout cela, enlevé de verve sur le vernis, à peine mordu à l'acide, est rehaussé de puissants coups de pointe sèche dans les figures de premier plan. La contre-épreuve de la Bibliothèque Nationale de Paris montre bien toute la technique de cette pièce, si rembranesque, qui fut achevée par les larges stries obliques sabrant l'architecture du décor et débordant le cintre de la voûte, pour créer ce « passage » et cette vibration particulière d'un ciel qui fut demeuré terne et froid sans cette audacieuse transformation. Le *Christ en croix entre les deux larrons,* B. 79 (F. 46), doit être de la même époque. C'est une petite pièce ovale très délicate, d'une exécution simple et nuancée, avec des gris argentins et des matités admirables. De larges griffonnements aventureux relient la masse sombre du premier larron, vu de dos, au groupe clair des vieilles femmes. Le clair-obscur qui enveloppe les cinq pleureuses au pied de la croix, le cheval d'un si beau style, à droite, la dilution des contours en font l'une des pièces les plus parfaites et les plus rares dans l'ensemble de l'œuvre gravé de Rembrandt.

La *Décollation de saint Jean le Baptiste,* B. 92 (F. 39), est loin d'être aussi bien venue, quoique


Agrandissement du cuivre LES MENDIANTS A LA PORTE D'UNE MAISON.

l'allure orientale du supplicié soit intéressante. Cette pièce avait été conçue dans le même décor que le *Triomphe de Mardochée;* mais la voûte du fond fut fermée après coup, pour ramener la lumière au premier plan de cette scène. Le *Chien dormant,* B. 158, et le *Paysage au grand arbre à côté de la maison,* B. 207, communément classés dans l'œuvre de Rembrandt vers cette date, ne peuvent pas y être maintenus. Rien ne rappelle la main du Maître dans ces petites pièces négligeables. Par contre une *Vue du vieil Amsterdam,* B. 210 (F. 43), est un heureux morceau d'étude directe, l'un de ces croquis rapides que l'artiste enlevait au cours d'une promenade sur un cuivre préalablement verni et sans préparation antérieure, comme la *Chaumière et la grange à foin,* B. 225 (F. 44), la *Chaumière au grand arbre,* B. 226 (F. 43), et le *Moulin*, dit à tort de *Rembrandt*, B. 233 (F. 51), qui sont des délassements de grand artiste.

Il y a tout lieu de croire que les deux *Chasses aux lions*, B. 114 et 115 (F. 45 et 47), sont aussi de la main de Rembrandt, quoiqu'elles sortent complètement de sa conception ordinaire. Il semblerait que l'artiste ait été influencé, d'une part par l'arrivée d'une importante ménagerie à Amsterdam, précisément vers cette date, et d'autre part par des miniatures persanes qu'il commençait à rechercher et dont on retrouve l'indication dans des dessins de main. D'ailleurs, son inventaire de 1656 porte mention de *Chasses aux lions,* peintes et signées par Rembrandt.

L'année 1641 est des plus riches en eaux-fortes. Outre la grande *Chasse*, B. 114, et les trois derniers paysages cités, elle compte aussi la planche importante du *Baptême de l'Eunuque*, B. 98 (F. 46), qui est intéressante à plus d'un titre, malgré l'absence totale du clair-obscur. C'est un croquis facile, enlevé de verve, où l'on retrouve le char de l'*Enlèvement de Proserpine* et le grand parasol javanais, aussi le singulier cavalier tartare, détaché de l'escorte du roi de Pologne, qui assiste au baptême sommaire du grand Eunuque, agenouillé au bord du fleuve, tandis que ses chevaux s'ébrouent et qu'un rat d'eau cherche un abri, parmi les herbes, contre l'attaque de son chien. La planche originale de cette eau-forte existe encore et prouve que c'est par erreur qu'on a cru voir une pointe sèche pure dans ce croquis inachevé. Le sujet énigmatique dit : *Jacob et Laban,* B. 118 (F. 45), et catalogué par Bartsch sous le titre : *Trois figures orientales,* doit représenter : *Job et ses trois amis.* C'est un heureux croquis à l'eau-forte presque pure. *L'Ange quittant Tobie,* B. 43 (F. 49), est une variante de notre beau tableau du Louvre. Mais ici l'œuvre est plus spontanée, plus cursive. Sa composition, maintenue dans un format oblong, concentre mieux la lumière, malgré l'audacieux parti pris de cet envol de l'Ange hors du cadre. De cet Ange, dont on ne voit que la fuite des deux pieds, dans l'obliquité d'un rayon qui traverse de part en part la composition d'un angle à l'autre. Ce jeune *Tobie* a servi de modèle à Ferdinand Bol pour son *Sacrifice de Gédéon,* lequel n'est que la copie inversée de cette figure. L'ensemble de cette pièce est d'une liberté d'allure, d'une souplesse graphique tout à fait exceptionnelles. La *Bohémienne espagnole,* B. 120 (F. 49) qu'une tradition respectable considère comme un sujet d'illustration pour la *Préciosa* de Cervantès, est de la même veine que *l'Ange quittant Tobie;* mais avec plus d'éclat, plus d'audace fière. Elle est toute en griffonnements analogues à ceux du *Portrait de la Mère de Rembrandt* et l'on sent que cette eau-forte pure, si puissamment mordue, a été enlevée en quelques heures, soit au retour du théâtre, soit en écoutant la lecture de la pièce traduite de l'espagnol par Mennasseh-

Ben-Israël, ou par Ephraïm Bonus. Watelet avait acheté en Hollande la petite planche du *Dessinateur devant le plâtre,* B. 130 (F. 48), œuvre de peu d'importance, assez douteuse, quant à son exécution par Rembrandt. Il la jugeait inachevée, et il voulut rendre au Maître, qu'il vénérait le service de *l'achever* selon cette technique particulière qu'il croyait celle de Rembrandt et qui nous valut l'énorme suite des *Rymbranesques.* Cet excellent homme, Mécène à ses heures, membre de l'Académie française et membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts, devait être de bonne foi, sans quoi il n'eût pas entrepris de saccager les pièces principales que sa grande fortune de Receveur général des finances du Roi, lui avait permis d'acquérir. Entouré de thuriféraires besogneux qui l'encourageaient, il aura cru rendre, ainsi, ses hommages au Maître. Il faut toutefois lui rendre grâce pour cette recherche des cuivres originaux de Rembrandt, dont un bon nombre sont sortis indemnes de son culte excessif, trop personnellement intéressé. La petite *Résurrection de Lazare,* B. 72 (F. 53), est de ceux-là et nous est parvenue intacte. C'est un charmant chef-d'œuvre de composition et d'exécution spirituelle. Quoique l'ensemble ait beaucoup de rapport avec la *Résurrection* de Lievens inversée, elle reste une œuvre très rembranesque par la qualité des morsures très variées, par la science divinatrice de la valeur des tailles inclinées. Le cuivre porte, en bas et au revers, de nombreuses traces du découpoir dont Rembrandt se servait pour sectionner ses planches et pour tracer certains cadres spéciaux comme celui de la *Samaritaine* et de *Joseph et Putiphar.*



Agrandissement d'un fragment du MARDOCHÉE, B. 40, *montrant les « barbes » et les « haies » de la pointe sèche.*

La Vierge sur les nuages, B. 61 (1641) (F. 45), a été griffonnée par l'artiste sur un cuivre déjà gravé par quelque élève; car on voit toute une tête à l'eau-forte inscrite dans les modelés du genou de la Vierge. Pièce non douteuse, mais de peu d'intérêt. Le portrait de *Renier Anslo,* B. 271 (F. 47), le ministre mennonite qui entraîna Rembrandt dans cette secte, est une œuvre beaucoup plus sévère, presque classique, qu'il faut apparenter au *Peseur d'or.* Le jeune Samuel van Hoogstraten, son élève, qui venait d'entrer dans son atelier, en 1641, semble être l'initiateur de ce portrait qui devait avoir tant d'action sur la vie intellectuelle de l'artiste. Samuel arrivait de Dordrecht. Il était mennonite; c'est lui qui dut amener, chez Rembrandt, cet éloquent pasteur, prêchant dans Amsterdam le retour à la communauté chrétienne des premiers *Actes des Apôtres.* A dater de cette époque, Rembrandt renonce aux élégances outrées de ses costumes d'apparat. L'influence de ce prédicant, qu'il a peint, exhortant une veuve (Berlin), dut être considérable sur l'artiste. Il faut y voir la raison du soin particulier qu'il apporta dans l'exécution de cette pièce, trop savante, au dire de certains critiques superficiels, — mais si bien dans la note de l'auteur du portrait d'*Anna Wymer,* la mère de Jan Six, signé sous la même date 1641. Un superbe dessin préparatoire pour cette eau-forte est dans la collection de M. le baron E. de Rothschild.

Un autre portrait, beaucoup plus savant encore, plus artistique et plus inédit d'effet, l'*Homme avec chaîne et croix,* B. 261 (F. 50), d'après le même modèle que le *Joueur de cartes,* B. 136 (F. 48), me paraît être le portrait de son élève, *Samuel van Hoogstratten* qui fut un esprit délicat, très érudit, avec lequel le Maître devait aimer à converser de choses d'art et des pratiques mennonites. Il l'a représenté la plume en main; or, ce fut un écrivain d'art, plutôt qu'un peintre.

Rembrandt travaillait alors à une œuvre capitale, la *Prise d'armes de la compagnie de Franz Banning*

Cocq, plus connue sous le nom de la *Ronde de Nuit*, quoiqu'elle fût peinte en pleine lumière. Samuel van Hoogstratten nous a laissé son impression sur l'arrivée de cette œuvre au Dœlen des Coulevriniers : « tous les autres tableaux de corporation firent l'effet d'un groupement de *Cartes à jouer.* » Toutefois, il estimait que son maître avait un peu forcé les ombres pour obtenir ce grand effet. Il semble le regretter, comme un écho de l'opinion moyenne des artistes. Le *Commérage devant la porte*, B. 128 (F. 48), selon les indications de Clément de Jonghe, ou le *Maître d'école,* selon Bartsch, est aussi de cette même année, comme un acheminement vers la pièce plus importante du *Philosophe en méditation*, B. 105 (F. 55), autrement dit : *Saint Jérôme dans sa cellule,* qui est une œuvre considérable, malgré son format restreint, par la science de son clair-obscur et la qualité de sa technique merveilleuse, que Rembrandt était seul capable de réaliser.

Cette même année, Saskia, épuisée par ses grossesses malheureuses, s'éteignit entre les bras du jeune artiste, quelques jours après l'achèvement de la *Ronde de Nuit.* Le 19 juin 1642, une dalle recouvrit sa dépouille mortelle sous le petit orgue de la Oude Kerk. Elle laissait un enfant, Titus, baptisé dans cette même église, le 22 septembre 1641.

Après la cérémonie, Rembrandt s'en alla à la campagne. Il y grava la *Chaumière entourée de planches,* B. 232 (F. 56), œuvre typique qui a fait époque, puis cette esquisse de la *Descente de Croix,* B. 82 (F. 55), restée inachevée, parce que bien invraisemblable avec ce personnage debout sur une échelle trop ouverte et ce Christ soutenu sous les bras par son linceul, formant palan. En manière de contraste l'amusante paysannerie : l'*Espiègle,* B. 188 (F. 54), si bien dans le goût hollandais de l'époque, est pleine de morceaux savoureux, spirituels et capricieux.

Le joli croquis : l'*Homme assis sous une treille,* B. 257 (F. 54), clôt la série de ces travaux à la campagne qui seront surpassés l'année suivante, en 1643, dans la véridique étude du *Cochon,* B. 157 (F. 52), improprement ainsi désignée par Bartsch ; car il s'agit d'une *Truie* que le jeune Titus regarde avec émotion, tandis qu'un paysan et sa famille se groupent en un croquis rapide, dans le coin gauche de cette planche, griffonnée joyeusement du bout de la pointe, à main levée, et sans préparation d'aucune sorte. Un beau croquis préparatoire a été donné au Louvre par Bonnat (page 114).

C'est ici qu'apparaît la planche magistrale des *Trois arbres,* B. 212 (F. 58), qui est l'une des œuvres capitales du Maître. Son étude en est abordée dans le chapitre de la Technique (page 60).

L'*Omval,* B. 209 (F. 57), de qualité analogue, ainsi que le grand paysage de la *Barque à voile,* B. 228 (F. 76), doit être de la même année. On peut grouper ici le *Paysage dessinateur,* B. 219 (F. 61), l'*Abreuvoir,* B. 231 (F. 60), qui sont du même style.

Voici l'époque où le *Pont de Six,* B. 208, fut griffonné, selon la légende de la famille Six, à Hillegom durant le temps qu'un valet courait chercher de la moutarde pour le repas que le bourgmestre offrait ce jour-là à Rembrandt. Or, en 1645, Six avait vingt-sept ans, et ce n'est qu'en 1672 qu'il fut nommé bourgmestre ! C'est l'eau-forte la plus schématique de tout l'œuvre gravé du Maître, mais elle est inondée de soleil.

Deux autres croquis, *le Paysan et sa famille,* B. 58, dénommé par Bartsch, *le Repos en Égypte,* au trait, et *le Berger et sa famille,* B. 220 (F. 60), avec un singulier marchand de ferrailles fort douteux, le *Saint Pierre,* B. 96, nous éloignent du bel effort des *Trois arbres,* mais nous conduisent vers cet émouvant cortège de *l'Ensevelissement du Christ,* B. 84 (F. 62), qu'il faudrait rapprocher de la petite *Résurrection de Lazare* pour en goûter la conception puissante et cette exécution cursive qui reparaît, par à-coups, chez Rembrandt.

L'*Abraham et Isaac,* B. 34 (F. 63), de la même année, est une pièce beaucoup plus variée, sinon mieux venue d'ensemble. Les griffonnements du premier jour reparaissent ici, au complet, y compris la vrille simulant la spire des vapeurs s'échappant du bassin du sacrifice. De délicats travaux de pointe nuancent le mantelet du patriarche qui cherche à justifier le meurtre rituel qui étonne Isaac, difficile à convaincre. L'année 1646 débute par le précieux bijou dénommé *la Vieille mendiante,* B. 170 (F. 62), si juste d'observation, si finement gravée, si expressive en peu de traits qu'elle est comme un prélude aux Miséreux des *Cent florins* et aux beaux *Mendiants à la porte.*

Un superbe dessin de la Bibliothèque Nationale nous montre le travail préparatoire de Rembrandt pour la pièce si intéressante de *l'Homme nu assis et dormant,* B. 193 (F. 64), où tous les griffonnements

usuels reparaissent jusque dans les modelés délicats des chairs, telle la vrille sur la jambe droite et les grandes courbes en lasso dans le rideau du fond.

Deux autres études académiques d'après le même modèle *l'Homme nu assis à terre,* B. 196 (F. 64), et les *Deux figures d'hommes,* B. 194 (F. 63), sont de la même pointe et du même moment. La seconde nous offre, en plus, une petite scène extrêmement précieuse qui la date vers 1643, car on y voit le petit Titus apprenant à marcher dans sa font-stall, tandis que Geertghe Dirck, sa nourrice, lui fait des marionnettes, de ses deux mains levées. Ces études ont un accent impérieux dans le dessin et dans l'indication, si juste, du modelé suivant la forme. A côté de ces recherches esthétiques, Rembrandt entreprit un important portrait posthume de son vénérable ami et parent, le pasteur *Jan Cornelis Sylvius* mort en 1638, à soixante-quatorze ans, dont il avait fait divers portraits antérieurs qui lui servirent de référence. C'est l'une de ses planches les plus délicates, toute en travaux très blonds superposés, le prélude au *Jan Six* avec des qualités tout autres, mais avec le même métier. Certes la main droite est trop grande et l'éclairage en est bien singulier ; mais quel est donc l'artiste, autre que Rembrandt qui aurait conçu cette éloquente image d'un prédicant inspiré qui semble tenir la « Lumière » en sa main, tandis que l'autre sert de signet aux Écritures? qui l'aurait réalisée ainsi? « Mais c'est trop bien gravé! » disent les gens pressés qui ne peuvent pourtant dénier l'authenticité du *Jan Six*, des *Cent florins* et des *Trois arbres* et qui voudraient faire croire que Rembrandt n'a gravé que le *Pont de Six,* ou les *Baigneurs,* beaucoup moins loin de leur compréhension d'arrivistes. N'est-ce pas, au contraire, un hommage coutumier, chez le Maître, cette application minutieuse dans les portraits qui lui sont chers?

Voici maintenant l'*Ephraïm Bonus,* B. 278 (F. 66), le docteur portugais, ami de Rembrandt, « autre Avenzoar », selon Jan Lievens, qui en fit aussi un portrait à l'eau-forte. Celui-là est des plus célèbres, surtout dans son premier état « à la bague noire » (collections Dutuit et Ed. de Rothschild). Mais il est aussi discuté que *Jan Sylvius*, systématiquement, sans justification, par les mêmes ignorants. Pourtant, qui l'aurait fait? Comment la pièce eût-elle été célèbre du vivant même de Rembrandt? Certes, c'est une pièce de haute technique, un tour de force de métier, quoique la tête soit assez terne et que la main « à la bague noire » semble crispée assez gauchement. Mais quel éclat dans les draperies ? quelle étourdissante compréhension de la vibration de l'atmosphère dans l'apparente égalité d'un fond? Et le chapeau? les blancs du col? les retrouvons-nous chez Bol, chez Lievens? D'ailleurs, à quoi bon discuter? L'œuvre demeure entière, quels que soient les arrêts d'une critique intéressée ; elle s'est imposée depuis bientôt trois siècles et peut se défendre seule, par ses épreuves haut cotées. Au reste, il n'y a qu'à regarder la *Femme adultère* de Londres, pour comprendre à quelle application minutieuse Rembrandt s'astreignait dans la peinture, au même moment.

Cet *Ephraïm Bonus* était un adepte de la Cabbale, ainsi que le rabbin Mennasseh-ben-Israël, et l'on sait que Rembrandt séduit par cette doctrine, consacra bien des florins aux expérimentations décevantes de ses amis juifs. On racontait, même, vers cette date, que l'artiste avait trouvé, chez Ephraïm, une salamandre plus corporelle que celle qui est promise aux sages initiés, dans la personne de la propre fille du docteur, qui lui aurait servi de modèle pour la *Bethsabée* de la collection Steengracht. Quoi qu'il en soit, c'est aussi en 1646, que Rembrandt commit ces deux pièces très licencieuses connues sous les titres du « *Lit à la française* », B. 186 (F. 132), et du « *Moine dans le bled* », B. 187 (F. 131), qui indiquent cette frénésie dyonisiaque, ce prurit des sédentaires qui le prenait brusquement au milieu de l'exécution d'une œuvre mystique, débordante de foi et d'idéalisme exalté.

Un artiste français récemment arrivé dans la ville, auprès de son frère le poète Asselyn, fréquentait, volontiers, chez Rembrandt, lequel avait à peu près rompu avec tous les parents de sa femme, et vivait à sa guise, assez insolemment, en marge de la société. *Le peintre Jan Asselyn,* B. 277 (F. 65), en revenant de Rome en 1645, s'était marié à Lyon à la fille d'un Anversois. On l'avait appelé, là-bas, parmi le groupe des Hollandais de la Bent : *le Crabbetje,* le petit crabe, parce qu'il avait la main gauche déformée. L'eau-forte qu'en fit Rembrandt n'est pas aussi précieuse que les deux précédentes; mais elle marque un autre aspect de son talent, toujours varié. Il l'avait représenté devant un chevalet où l'esquisse d'un grand paysage, dans le goût de Claude Lorrain, précisait mieux la personnalité du modèle. Cette pièce, originale en cet état, est peu connue et très recherchée. Au même moment l'artiste travaillait au portrait de *Jan Six,* B. 285 (F. 68), auquel j'ai déjà consacré une étude dans les

deux éditions antérieures de ce travail. On en trouvera plus loin l'essentiel, augmenté de documents nouveaux (pages 61 à 67).

Nous voici devant une tout autre formule d'art. *Rembrandt gravant*, B. 22 (F. 69 et page 62), est une autre pièce plus précieuse encore par la qualité des modelés savants qui font, plus loin, l'objet d'une étude spéciale accompagnant des agrandissements du premier et du second état.



Premier état du B. 86. L'ENSEVELISSEMENT DES MORTS (JÉSUS AU TOMBEAU).

La pièce est datée de 1648, l'année des *Pèlerins d'Emmaüs* et du *Bon Samaritain* où l'artiste atteint à une puissance de pathétique qui n'a jamais été approchée. Il est en pleine maîtrise. Il grave encore, en même temps, les *Mendiants à la porte d'une maison*, B. 176 (F. 71). Petite pièce, immense, devenue classique et comme l'expression de l'art réaliste de Rembrandt. Si vibrante de lumière contrastée et d'émotion, dans ses moindres détails typiques, elle est l'une des plus puissantes œuvres du Maître qui a su rendre, ici, toutes ses intentions. L'éclat du gamin, vu de dos, coiffé d'un chapeau de rebut trop grand pour sa tête, engoncé dans sa veste rapiécée, est obtenu par une simplification des masses, indiquée par un à-propos merveilleux des moindres tailles qui portent toutes et dont on ne saurait rien distraire, pas même ces quatre traits, simulant une reprise au gros fil, au milieu du dos pour créer à la fois du soleil et du pittoresque. La mendiante, portant l'enfant sur son dos, est un autre chef-d'œuvre. Quel éclat solaire sur son jupon; quel amusant bâton à demi écorcé, coupé de frais au bord de la route, avec l'usure du bois vert, au bas! l'autre extrémité, taillée en sifflet, traversée de deux scions formant arrêts pour la main potelée, qui y prend appui contre le poids d'un gros panier. L'artifice du Maître pour mettre en valeur tout son groupe, apparaît, tout d'abord, dans le déplacement du petit ponceau qui n'est pas en face



Agrandissement du cuivre original du PETIT ORFÈVRE. (B. 123.)

de la porte, mais à la place indispensable pour amener les touches d'ombre et de lumière qu'il a provoquées, d'autre part, sur le montant de la porte, en inventant un garde-corps destiné à justifier la masse d'ombre, tout au long du corps du gamin. C'est la technique de la *Ronde de Nuit* : grandes ombres bordant les lumières, sous le soleil oblique plaquant des rayons presque horizontaux. La pièce est à l'eau-forte pure, comme on peut en juger par un agrandissement partiel du cuivre original assez bien conservé (page 40).

Une autre pièce plus petite, mais plus belle encore : la *Synagogue,* B. 126 (F. 70), représente les rabbins qui condamneront Spinoza, huit ans plus tard. Ils causent entre eux, en attendant l'office, dans un rais de soleil s'abattant des vitraux, sur leurs faces sordides et orgueilleuses. Les travaux extrêmement délicats et serrés, nuançant la pénombre transparente du parvis, comptent douze tailles au millimètre. Le fond, admirable de vibrations, est analogue à celui du *Jan Six,* mais avec plus de rehauts de burin dans le bas, vers les deux petites têtes. D'autres accents puissants d'outil dans les ombres portées du grand Chacham et de son partenaire, à gauche, amènent le grand éclat lumineux de la barbe blanche et la « couleur » des deux manteaux.

En 1648 encore, Rembrandt grave la *Médée,* B. 112 (F. 72), pour illustrer la tragédie de *Jan Six.* Cette eau-forte, un peu théâtrale, comme il convient, eut tout de suite un très gros succès. Son premier état avec la Junon sans couronne fit l'objet d'ardentes compétitions entre les collectionneurs d'Amsterdam.

Une curieuse étude directe d'un vieux saule ébranché, au bord d'un ruisseau se transforma dans l'atelier en un *Saint Jérôme écrivant,* B. 103 (F. 67). Le saint écrit, en plein air, sur une table improvisée sur l'appui d'une branche basse. Les accessoires obligés de ce personnage, le livre, le crâne et le lion apparaissent, ici, avec fort peu de vraisemblance. Mais ils sont gravés avec tant de brio!

C'est vers cette époque que le Maître entreprit le plus gros effort de toute sa carrière. Toute la fin de 1648, avec l'année 1649 semblent avoir été employées à graver son chef-d'œuvre des *Cent Florins* dont j'ai dit dans les deux éditions précédentes toutes les merveilles d'art et de technique. Cette étude est reprise, un peu plus loin, dans l'ensemble des pièces capitales (pages 70 à 86).

En 1650, Rembrandt esquisse sur un cuivre une préparation pour une œuvre considérable, *l'Incrédulité de saint Thomas* qu'il abandonne, dès la mise en place, tandis que nous le voyons s'attarder aux minuties savoureuses de la *Coquille,* B. 159 (F. 81), splendide morceau de technique pure, où le burin intervient pour une large part.

Deux paysages admirables : la *Tour Carrée,* B. 218, et *la Grange et le troupeau,* B. 224 (F. 80), sont datés de cette même année 1650, avec le *Paysage au bateau,* B. 236 (F. 91), et le *Canal aux cygnes,* B. 235 (F. 77), de moindre importance. Le *Paysage à l'obélisque,* B. 236 (F. 77), et l'*Homme au lait,* B. 213 (F. 78), peuvent être rapprochés de ces œuvres datées, et attribuées à la même époque.

La *Campagne du Peseur d'or,* B. 234 (F. 78), marque une innovation dans la vision du Maître, séduit par l'espace et la vacuité du ciel, sous le grand soleil de midi inondant la plaine de Naarden, où le Receveur Uytenbogaerd avait sa campagne. La fuite insensible des plans jusqu'au pavillon sur l'eau, où nagent des cygnes, est indiquée, brutalement d'abord à coups de pointe sèche; puis les indications s'affinent, dessinant des bois, un parc, la villa, l'église et le hameau avec un troupeau qui pâture. Enfin, au lointain, brillent dans l'air léger, d'autres villages, des bois, l'infini de la plaine vibrante, tout cela exprimé en quelques traits verticaux qui dansent sous le soleil, en évoquant des formes.

Le *Tobie aveugle,* B. 42 (F. 82), apporte encore de l'inédit dans cette œuvre si riche. Ce n'est qu'une eau-forte pure, sans retouche, mais quel chef-d'œuvre définitif et complet, dans l'indication du logis, dans le geste anxieux de l'aveugle qui vient de renverser un rouet et se hâte, devancé par son chien, vers l'arrivée inopinée du fils, en cherchant la muraille qui lui servira de guide! Quelle atmosphère vibrante, quelle ambiance biblique et quelle émotion, analogue à celle du Booz d'Hugo pour la noblesse de l'attitude! Tout l'art de Millet vient de là. Ses crayons rehaussés de pastel sont des adaptations modernes de ce grand art de poésie graphique. Rien n'est plus émouvant.

Sans doute, durant l'été de 1651, Rembrandt avait accompagné ses jeunes gens à la baignade dans quelque canal ombragé de futaies, car durant leurs ébats il a griffonné cette pièce la plus libre, la plus audacieuse de toute sa carrière, les *Baigneurs,* B. 195 (F. 81), qui semble représenter des Polynésiens anthropophages plutôt que de paisibles rapins hollandais. La planche, qui existe encore, est très amusante à consulter comme un document technique de simplification outrée.

Son ami *Clément de Jonghe,* B. 272 (F. 83), devait le seconder, à Amsterdam, dans la vaste spéculation qu'il avait organisée dans toutes les grandes villes d'Europe pour relever le cours de ses eaux-fortes. Pour l'en remercier, il l'avait fait poser devant l'un de ses cuivres, où il semble avoir attaqué, sans préparation, cet étonnant portrait, tout vibrant d'atmosphère, si juste dans ses plans, si personnel surtout, de ce marchand de la Kalverstraat qui fut un graveur, à ses heures, tout en restant un bon expert en œuvres d'art. Clément de Jonghe recueillit, le premier, un certain nombre de cuivres gravés du Maître. Son inventaire après décès en compte soixante-quatorze, dont l'énumération fut indiquée à la fin de cette étude dans sa deuxième édition.

Dans cette même note large et cursive, le *Paysan avec femme et enfant,* B. 131 (F. 86), et le grand *Jésus disputant avec les Docteurs,* B. 65 (F. 88), sont des pièces inachevées, traitées en schéma d'attente. Mais il faut rejeter de l'œuvre du Maître ce prétendu : *Titus,* B. 11, qui n'est pas de sa main et ne correspond ni à l'âge de son enfant, ni à ses graphies, ni à sa technique de l'époque.

Le *Paysage aux trois chaumières,* B. 217 (F. 79), est de la même année. Mais il ne faut pas l'admirer, sottement, dans les épreuves surchargées de barbes à la cime des arbres. Ce qui alourdit ce plein air, gris et blond, au point de le rendre incompréhensible. Les bonnes feuilles sont celles où les arbres du second plan ont une transparence indiquée par l'espacement des tailles. La « barbe », accidentelle, nuit à la valeur d'art des épreuves. Elle n'est voulue par Rembrandt qu'en manière de rehauts veloutés. Hélas! le point de vue de *Démocède* et des marchands, qui exploitent sa manie et son incompétence, est à l'opposé et donne une plus-value à ces mauvaises épreuves, au prorata de la lourdeur des barbes! Comme si les barbes n'étaient pas l'une des choses les plus faciles à truquer! Les marchands marrons du XVIII[e] siècle, tous plus ou moins avortons de gravure, ont repris à l'outil beaucoup de cuivres pour y lever des *haies de barbe* au ras des tailles mordues. D'autres ont simplement rajouté, à l'encre de taille-douce, des rehauts au pinceau qui ont ravi les collectionneurs impénitents, ravis d'être bernés. Aussi combien trouve-t-on d'épreuves alourdies de barbes qui furent

primitivement des « fins de tirage » transformées par l'adresse criminelle de prétendus experts?

Voici maintenant une série de quatre pièces d'un tout autre caractère, faisant contraste avec les productions récentes de l'artiste. D'abord, la *Fuite en Égypte,* B. 53 (F. 85), rare merveille de clair-obscur dans les états imprimés par Rembrandt. Le rayonnement de la lanterne, qui ne peut cependant éclairer à la fois le sol, l'âne et la robe de la Vierge à contre-jour, ce rayonnement vibratoire est l'unique objet de l'eau-forte. Le Maître l'a étudié et exécuté avec cette minutie qu'on admirait déjà dans *la Coquille* et qu'il emploie toutes les fois qu'il fait une étude pour sa satisfaction personnelle, pour sa curiosité de résoudre un problème inédit. Il développera ce même thème, avec plus d'ampleur, dans une *Adoration des Bergers,* B. 46 (F. 84), évocation admirable de l'humble scène évangélique. La Vierge frileuse s'est tapie dans du foin pour abriter l'Enfantelet, tandis que Joseph lui lit les Écritures. Des bergers balourds, gourds de froid, s'approchent avec timidité. L'un d'eux porte une lanterne de corne qui est le point central du sujet. Les deux têtes de femme, celle du second plan et la figure de la Vierge sont des morceaux merveilleux de sentiment, de style et de rendu. Il ne faut étudier cette pièce que dans son second état, chef-d'œuvre de clair-obscur nuançant toutes les variétés de l'ombre. *L'Étoile des Rois,* B. 113 (F. 86), et le *Repos en Égypte,* B. 57, se rattachent à cette production inattendue d'œuvres de pur métier et doivent prendre place vers 1652 dans l'ensemble de l'œuvre.

C'est ici, semble-t-il, qu'il faudrait classer l'une des œuvres capitales du Maître, le *Jésus prêchant* ou la *Petite Tombe,* B. 67 (F. 73 et pages 70 et 71), si nous ne tenions compte, comme précédemment, que des indications techniques de gravure. Cependant, à mieux étudier cette pièce, j'inclinerais plutôt, à la faire rétrograder de trois années, avant les *Cent Florins* et les *Pèlerins d'Emmaüs* à cause du type, un peu banal, du Christ qui ne peut être postérieur à ces deux évocations inoubliables et si personnelles de la Grande Ombre qu'il avait si longtemps poursuivie. Ce problème exigerait une trop longue démonstration pour être traité dans cet ouvrage, où néanmoins la pièce est étudiée en détail, avec deux beaux agrandissements, dans le chapitre relatif aux *pièces capitales.*

Le *Docteur Fautrieus,* B. 270 (F. 89), « philosophe bien connu en Hollande » est, de même, une de ces pièces, sans date ni signature, où Rembrandt avait la coquetterie de ne mettre que son génie, sûr que personne ne saurait hésiter à lui en attribuer la paternité. Un agrandissement saisissant met en valeur, plus loin, tout ce qui est encore inédit dans l'œuvre du Maître, dont cette eau-forte magnifique indique une curiosité multiple aiguillée vers les mystères de la cabbale et vers d'autres recherches d'expression et de clair-obscur (page 67).

Le beau *Saint Jérôme au torrent,* B. 104 (F. 93), est conçu et mené dans le même esprit méthodique. Le paysage serait, dit-on, d'après le Titien qui l'aurait emprunté à Dürer. Évidemment Rembrandt n'a jamais vu ce lointain de la région des Dolomites. Mais n'est-ce pas son exécution seule qui le magnifie en nous intéressant, surtout par opposition avec l'audacieux schéma de la figure de saint Jérôme? Là, il n'y a que l'essentiel, ainsi que dans ce grand « appui » du lion et de l'arbre barré par une toiture en grume, enlevée au grattoir sur des travaux antérieurs. Il suffit de rapprocher cette eau-forte de celles de Campagnola, aux lointains analogues, pour comprendre ce que l'art gravé de Rembrandt apporte d'émotion et d'imprévu dans un même thème. Un croquis du Kunsthalle de Hambourg montre le point de départ de l'artiste pour cette eau-forte, où Middleton était sûr, dans son incompétence, de retrouver les dessous d'une autre main, comme dans le paysage d'Hercules Seghers! Les pasteurs ne doutent jamais de rien, même en art!

Un petit *David en prières,* B. 41 (F. 87), est un heureux croquis inachevé de la même époque. Il est daté de 1652, comme le *Bouquet de bois,* B. 222 (F. 90), qui est parfois si riche de « barbes », sur certaines épreuves.

Le *Chasseur* de 1653, B. 211 (F. 91), est un paysage imaginaire, ou bien une réminiscence de ses collections d'estampes et de dessins.

Cette année-là, Rembrandt allait tirer parti d'une planche antérieurement gravée par son ami Hercules Seghers, artiste délicat, et l'auteur des premières eaux-fortes en couleurs, en plusieurs planches, pour lesquelles il s'appropria une technique particulière qu'on peut étudier sur l'eau-forte : la *Fuite en Égypte,* B. 56 (F. 92), où elle est conservée dans tout le paysage, à gauche.



Agrandissement du cuivre de JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS.

Seghers, qui aimait trop boire, s'était tué un jour d'ivresse, l'année précédente, en descendant son escalier. Rembrandt avait acheté fréquemment de ses tableaux pour ses affaires de brocante et il venait d'acquérir le cuivre de l'*Ange guidant Tobie* de Seghers qu'il allait transformer en effaçant le groupe botticellesque du Tobie et de son compagnon, pour lui substituer des personnages plus en proportion avec l'échelle du paysage. L'effaçage à la pierre ponce allait servir à l'artiste de coloration pour son terrain tandis que les ailes de l'ange se modifieraient dans la construction d'une masse d'arbres. Telle qu'elle est, la pièce assez étrange, reste en dehors de l'œuvre comme un accident curieux, sans grande portée artistique.

Voici maintenant la pièce émouvante entre toutes, cette fougueuse et multiforme esquisse des *Trois Croix,* B. 78 (pages 90-1 et F. 95-6), qui atteint au sublime par des moyens techniques plus que sommaires, *soutenus* par une fulgurante inspiration.

La pièce est étudiée au chapitre de la Technique, pages 89 à 93, avec le *Jésus présenté au peuple,* B. 76 (pages 94-5 et F. 97-8).

L'année 1654, au plus fort de la spéculation de Rembrandt sur ses eaux-fortes, est extrêmement productive et compte des œuvres importantes, moins par leur format que par leur qualité. C'est d'abord la *Nativité,* B. 45 (F. 100), eau-forte pure d'une conception très originale exécutée sommairement. Ici l'inclinaison et l'écartement des tailles uniques créent à la fois le modelé, la forme, la couleur et la vibration d'une façon inédite et magistrale.

La *Circoncision,* B. 47 (F. 100), est plus énigmatique avec son grand rayon oblique qui coupe en deux la scène, mais le morceau dans la pénombre est merveilleux de transparence et de couleur.

Agrandissement du cuivre B. 64.



La *Fuite en Égypte, au gué,* B. 55 (F. 101), est encore une autre trouvaille. Le groupe sculptural des pauvres émigrants est traité largement par grandes stries écartées et profondes. Des « barbes » disséminées dans le hallier du fond et sur les pattes de l'âne mettent une fantaisie mystérieuse dans ce croquis rapide et bien venu.

La *Sainte Famille au chat,* B. 63 (F. 101), est inspirée d'une « Madona » de Mantegna. La composition, charmante, est presque anormale chez Rembrandt; mais son exécution a quelque chose de fougueux et de rude qui contraste avec la grâce du sujet. Le manteau de la cheminée et le fond à droite sont traités d'une manière inédite pour créer de l'atmosphère pailletée de clarté dans le contre-jour de la verrière.

Jésus disputant avec les Docteurs, B. 64 (F. 99), n'est qu'un simple croquis au trait à l'eau-forte pure, à peine retouchée à la pointe dans les chausses de l'homme debout. Deux agrandissements directs sur le cuivre page 48, démontrent que Rembrandt trans-



Agrandissement du cuivre de la DESCENTE DE CROIX. (B. 83.)

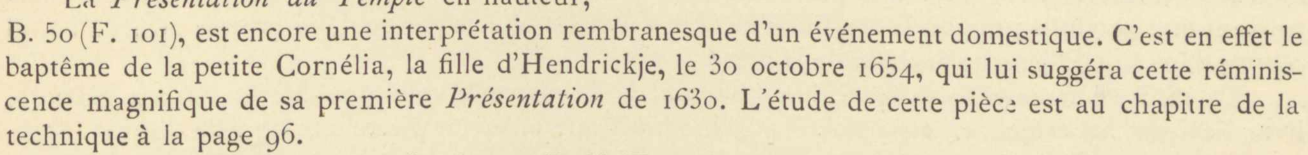
portait parfois sur son vernis un sujet très étudié sur papier au préalable, et qu'il en fixait les détails sur son cuivre par une série de petits pointillés traversant le papier comme pour un poncif.

Jésus ramené au Temple, B. 60 (F. 105), offre les mêmes remarques pour la mise en place des figures. Paysage admirable de composition et d'exécution. Ces six planches, et les *Joueurs de Kolf,* B. 125, ont un même format de 94 × 144 mill.

La vogue des eaux-fortes de Rembrandt était telle, en cette année 1654, que le Maître semblerait leur avoir consacré tout son temps, si nous ne savions qu'il a peint aussi l'importante *Bethsabée* du Louvre, la *Baigneuse* de la National Gallery d'après sa servante Hendrickje Stoffels et le merveilleux tableau de *la Femme de Putiphar accusant Joseph,* du musée de Berlin.

Car indépendamment de ces sept petites planches Rembrandt grava encore quatre autres pièces capitales. C'est d'abord le *Christ d'Emmaüs,* B. 87 (F. 103), dont un fragment du cuivre original est reproduit page 41. Pièce blonde et vibrante, empruntée en partie au Titien, semble-t-il, elle est une variante plus ample, mais moins sensible de nos *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre.

La *Présentation au Temple* en hauteur, B. 50 (F. 101), est encore une interprétation rembranesque d'un événement domestique. C'est en effet le baptême de la petite Cornélia, la fille d'Hendrickje, le 30 octobre 1654, qui lui suggéra cette réminiscence magnifique de sa première *Présentation* de 1630. L'étude de cette pièce est au chapitre de la technique à la page 96.



La *Descente de Croix aux flambeaux,* B. 83 (F. 102), est d'un faire beaucoup plus sobre. Le grand linceul étendu au pied du calvaire a des gris mats qui rappellent le corps mort dans la *Leçon d'anatomie,* mais avec une maîtrise d'accent émouvante.

L'effet nocturne du groupe principal est accusé par la largeur du trait cernant le corps du Christ, très élégant cette fois, par la construction assez heurtée du bois d'infamie et du grand linge qui l'enveloppe. La composition pyramide vers l'angle gauche qui supprime les bras de la croix et laisse surgir de la nuit profonde le masque incliné d'un disciple qui ne se lit guère que sur le cuivre original, bien conservé. Au fond, le Temple dresse sa masse rigide d'aspect lunaire, toute en bleu froid, semble-t-il, s'opposant aux rousseurs profondes de Nicodème occupé aux préparatifs funéraires et de son voisin paré d'une chape orfévrée. Un fragment agrandi directement sur le cuivre (page 49), montre la technique de cette pièce magnifique formant contraste avec la *Présentation au Temple,* mais si voisine d'une autre eau-forte de même format (210 × 161) qui doit être de la même date.

C'est la *Mise au tombeau* selon Bartsch (86), mais plus exactement l'*Ensevelissement des Morts sous l'Ancien Testament* suivant la tradition que Clément de Jonghe avait reçue directement du Maître dont il était l'ami. Cette pièce est reproduite en deux états (page 44 et F. 104) qui démontrent éloquemment que dans l'esprit de Rembrandt la plupart de ses croquis schématiques n'étaient qu'une mise en place d'un sujet pour le fixer sur le cuivre, en attendant qu'il eût le temps de l'achever. Son premier état est assez analogue à la *Nativité,* à la *Circoncision,* au *Saint Thomas,* à tant d'autres projets schéma-

tiques qu'il s'est contenté de jeter en attente sur son métal. « Car il ébauchait beaucoup et n'achevait que fort peu de choses », au témoignage de Bernard Kheil qui passait alors chez Rembrandt ses trois années de compagnonnage. Le premier état est à l'eau-forte pure très fortement mordue. Le deuxième état montre tout le parti qu'un graveur inspiré, maître de sa technique, pouvait tirer de ce schéma brutal en le nuançant par des travaux variés adéquats à l'objet qu'ils expriment! Ainsi, les quelques tailles du bord de la pièce à mi-hauteur, à droite, n'ont reçu aucune adjonction de travaux et pourtant elles donnent l'impression de s'être illuminées et colorées rien que par l'opposition des travaux voisins. Les pieds du mort ont pris de l'éclat parce que les fins losanges vibrent et se dégradent vers leur lumière étroite.

Les croquis schématiques de Rembrandt ne sont donc que des projets inachevés. Et si l'on a quelque respect pour le plus grand des Maîtres de la gravure, on ne s'insurgera pas contre ses décisions raisonnées, ni contre cette conception de l'eau-forte qu'il a justifiée par d'incomparables chefs-d'œuvre complets. Cette pièce de l'*Ensevelissement* clôt comme un théorème, toute discussion oiseuse à cet égard. *La gravure n'est pas qu'un dessin sur cuivre;* tel est l'enseignement à tirer de son étude, comme de l'ensemble de tout l'œuvre de Rembrandt.

Il faut bien s'imprégner de cette vérité, témoignée par de nombreux contemporains et par des actes, que le Maître était littéralement débordé par tant d'occupations multiples, qu'il devait souvent remettre à plus tard l'achèvement de certains travaux, dont il notait seulement la Genèse.

A cette date, il frétait de petits vaisseaux qu'il envoyait en Italie pour son commerce de tableaux et d'estampes dont sa maison était plus que pleine. « *Aussi loin que flottent les vaisseaux de la Hollande libre, tes œuvres sont recherchées* », lui disait Jérémias de Decker dans des vers de remerciements pour un portrait de la main du Maître. On sait, d'autre part, que Rembrandt y tenait la main et qu'il voulait enrichir son petit Titus, par des spéculations légitimes, mais hasardeuses. Voici, donc, les raisons de l'inégalité apparente d'une production forcenée et de l'alternance incompréhensible, à priori, d'une œuvre achevée avec une esquisse schématique. Des documents publiés par Corrado Ricci ont prouvé qu'en effet, Rembrandt vendait chèrement ses œuvres à des amateurs italiens, en 1662, et que le Guerchin collectionnait ses gravures.

Un *Sacrifice d'Abraham,* 1655, B. 35 (F. 109), nous ramène à la conception de l'eau-forte blonde inondée de lumière. Ce n'est que par l'eau-forte pure, imprimée au chiffon sec, que de tels effets peuvent être produits; mais à la condition de faire valoir les blancs par quelque reprise locale à l'outil comme dans le coin gauche en haut de la pièce.

En 1655, Mennasseh-ben-Israël, le rabbin ami de Rembrandt, voulut publier sa *Piedra gloriosa,* livre d'exégèse hébraïque, en espagnol. Il y démontrait que la même pierre sur laquelle dormit Jacob, servit à abattre Goliath, puis à briser le colosse de Nebuchadnezzar aux pieds d'argile; enfin au Prophète Daniel dans sa vision des quatre bêtes prodigieuses. Il demanda au Maître d'illustrer cet ouvrage de quatre eaux-fortes de petit format. Ce sont : l'*échelle de Jacob, David et Goliath,* la *statue de Nebuchadnezzar* et la *vision de Daniel*, B. 36, petites pièces intéressantes et rares, très rembranesques à tous égards (F. 107-8).

Rembrandt avait un ami, orfèvre de grand talent, si l'on en juge par l'une de ses œuvres présentée avec son auteur dans l'*Orfèvre,* B. 123 (F. 106). Peut-être se nommait-il *Snyters,* car ce nom figure dans l'inventaire des cuivres de Clément de Jonghe possesseur de cette petite planche, précieuse et délicate comme un bijou. Un agrandissement considérable de tout l'ensemble de cette planche *intacte,* fera mieux comprendre qu'un long commentaire la technique spéciale de Rembrandt. C'est une œuvre complète, très caressée, de la meilleure époque de l'artiste, exécutée, à quarante-huit ans, en pleine force productrice, au milieu d'œuvres diverses auxquelles elle s'apparente toujours par quelque point (page 45).

Abraham recevant les Anges, B. 29 (F. 108), offre l'indice de l'impression faite sur Rembrandt par l'arrivée en Hollande des premières miniatures persanes, dont cette pièce est manifestement inspirée. On y voit Jéhovah, pareil à quelque Haroun-al-Rachid des légendes orientales, plein de bonhomie et de majesté, sans faste, tel qu'il apparaît, familièrement, au patriarche qui vient de lui laver les pieds. Deux anges barbus, déployant de petites ailes en éventail, s'accroupissent à ses côtés à la mode persane,

tandis que le jeune Ismaël, posé par Titus, tire de l'arc quelque gibier pour la table de son père. La vieille Sarah écoute leurs propos, dans la pénombre de l'escalier, après qu'elle eut apporté ses galettes dressées sur un grand plat de faïence, sur un tapis de selle, à la porte d'un logis des Flandres, voisin des chênes de Mambré. Tout cela empreint de la simplicité archaïque de la Genèse qui campe un Jéhovah, assez jovial, et peu distant, par ses sautes d'humeur, de quelque grand vizir des mille et une nuits de Schéhérazade. Tout ceci, pourtant, littéralement traduit de la Bible en images pittoresques par quelqu'un qui la sait par cœur, qui la discute avec les rabbins, ses voisins, et ne la voit qu'au travers de la vie de son époque, avec des yeux de peintre réaliste, habitué à saisir le trait caractéristique et à l'exprimer hardiment.

Le docteur *Arnold Tholinx,* B. 284 (F. 111), lui avait demandé, au début de 1656, cette superbe effigie, si proche des *Syndics,* l'une des perles de la collection Jacquemard-André à Paris. C'est donc vers la même date qu'il faut classer cet autre portrait gravé qui fut longtemps appelé *l'alchimiste,* à cause des bouteilles qu'on voit à droite de son fauteuil. L'œuvre, charmante, très souple, riche en traits de pointe sèche, a de beaux rehauts de barbe donnant de puissants noirs veloutés.

Le Portrait de l'Orfèvre *Jan Lutma,* B. 276, est de la même époque, mais il offre ceci de particulier, qui le rapproche des portraits des deux *Haaring,* d'être composé, *mais non posé,* directement devant une fenêtre qui n'éclaire rien, qui n'influence d'aucune manière l'éclairage ni le modelé du portrait, et n'apparaît dans cette pièce que pour répondre à cette *nécessité de faire jouer le blanc du papier pour l'harmonie d'ensemble d'une eau-forte.* Le premier état, reproduit (F. 112), montre bien le parti pris du maître qui n'a fait figurer sa fenêtre, que dans l'achèvement de son travail pour justifier, en outre, certaines recherches de gris dans les fonds et certaines inclinaisons de tailles, utiles à l'effet général.

Le portrait d'*Abraham Francen,* B. 273 (F. 115), fut commencé en 1655, vers la Noël, et devait re présenter d'abord, Otto van Catenburg, l'un des deux usuriers qui proposèrent au maître une louche combinaison, dans laquelle ce portrait devait être compté pour quatre cents florins. L'opération, désastreuse pour Rembrandt, ayant été abandonnée, il en fut de même de l'eau-forte qui devait être gravée « dans le genre du portrait de Jan Six » selon la stipulation du contrat. Ce qui indique le cas particulier que Rembrandt faisait de cette pièce capitale. Ce Francen fut longtemps l'ami dévoué du Maître; il l'avait souvent cautionné et il fut le tuteur de la petite Cornélia, après la mort de l'artiste. C'est donc en témoignage d'amitié qu'Abraham Francen reçut ce portrait, dont le fond n'avait pas été fait pour lui, puisque la partie qui le concerne est d'une tout autre manière, toute en frottis d'effaçage soutenus par de rares accents profonds d'eau-forte et de burin. Toute la planche fut abîmée au XVIII[e] siècle par Watelet qui crut, en outre, recommencer cette œuvre magnifique de clair-obscur, en gravant le *portrait de l'abbé Copette,* son ami, dans le même dispositif et le même format. L'*Abraham Francen* doit être daté vers 1660.

L'apparition des deux *Haaring,* B. 274 et 275, dans l'œuvre de Rembrandt, marque une époque néfaste, douloureuse. Celle du grand procès qui le dépouilla subitement de tous ses biens, à la suite d'un arrêt du Magistrat d'Amsterdam, motivé par des considérations politiques. C'est en effet le 25 juillet 1656 que les deux Haaring furent nommés séquestres de tous les biens de Rembrandt, le jour même de la proclamation de l'arrêt contre les Cartésiens, et presque à la même heure que Spinoza partait en exil, pour les mêmes causes. La cabale organisée contre le Maître à l'instigation du chef de l'Amirauté, Cornélis Witsen, secrétaire des États de Hollande, avec la complicité de Jan Six a été dénoncée par moi, pour la première fois, avec les preuves nécessaires dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1[er] janvier 1916, où le lecteur pourrait se reporter.

Revenons aux deux *Haaring.* L'aîné Jacob, B. 274 (F. 110), est représenté sur un cuivre antérieurement gravé. La pièce est riche en travaux de pointe sèche, en « barbes » veloutées. Mais elle semble hâtivement faite. *Thomas Jacobs Haaring,* B. 275 (F. 113), est une œuvre beaucoup plus savante, très proche du *Jan Six* dans certaines parties du fond. Il en reste un fragment original, malheureusement retouché qui permet cependant de vérifier certaines formules rembranesques.

Ce sont certainement les deux dernières planches que Rembrandt put graver dans sa maison de la Joden Breedestraat, dont il avait fait un Musée, et qu'il quitta la mort dans l'âme pour aller vivre sur

le Rosengracht, à l'opposé de son ancien quartier d'Amsterdam. Toutefois, la liquidation de ses biens ayant demandé fort longtemps, en raison de la désertion des enchères lors de la vente de ses biens, désertion complotée par ses ennemis pour l'empêcher de se relever de leurs atteintes, il est possible qu'il n'ait quitté la Breedestraat qu'en 1658. L'eau-forte du *Phénix*, B. 110 (F. 118), semblerait l'indiquer, car elle est datée de 1658. On a cherché dans l'histoire des Pays-Bas l'allégorie inspirée à Rembrandt pour cette composition énigmatique. A la vérité, il ne faut voir dans cette pièce qu'une boutade humoristique et vengeresse montrant le triomphe insolent d'un oison infatué, dont les armes sont indiquées sur ce monument grotesque élevé à sa gloire, tandis que deux génies claironnent à tous vents son apparition éblouissante. Un immense halo rayonnant lui sert de repoussoir, aveuglant, en bas, les spectateurs bénévoles. Au pied du monument, Icare gît, blessé à mort, les reins brisés, les ailes pendantes. Or, ce symbole de la chute d'Icare venait d'être sculpté sur le fronton de la chambre des Insolvables qui avait signé l'arrêt condamnant Rembrandt. Il représentait, très exactement, l'aventure du Maître qui ayant cru s'élever, seul, au-dessus des mesquineries de la politique locale, venait d'être sacrifié, sournoisement, au triomphe de Cornélis Witsen qu'il avait attaqué. Le *Phénix* est donc un pamphlet, comme ses tableaux de *David et Saül* et de *Pilate se lavant les mains,* et non pas une allégorie historique, que personne ne peut expliquer.

Toutefois si Rembrandt avait pu sauver ses cuivres de la débâcle, du moins ne pouvait-il en tirer le même parti qu'auparavant, puisqu'il restait criblé de dettes. Aussi, à dater de 1658 ne grave-t-il plus que pour lui seul, pour satisfaire sa passion de l'eau-forte. Il avait cependant esquissé, en 1657, un grand *saint François d'Assise,* B. 107 (F. 116), dans un paysage italien, mais sans conviction, sans cet élan de 1654, lorsqu'il croyait toucher à la fortune, dans son optimisme obstiné. Il va donc graver, pour lui seul, le seul objet qui passionna toujours les vieux Maîtres, le nu féminin si difficile à se procurer dans Amsterdam, tant les modèles, convaincus d'avoir posé pour les peintres, étaient sévèrement admonestés par les Consistoires et privés de la communion. Aussi, les modèles de Rembrandt ne sont-ils pas des beautés classiques. C'est *d'abord la femme devant le poêle,* B. 197 (F. 119), qui doit être identifiée avec « *cette femme qui fait bouillir* » dont parlera Titus à propos du portrait d'Antonidès van der Linden. En effet cette gravure est presque entièrement modelée au burin et c'est la seule planche de Rembrandt qui réponde à la description de son fils. Cette femme à la lessive pose la main doite sur un récipient qui s'appelait « *een pappotgen* ». Ce ne peut pas être la planche inachevée du *Dessinateur devant le Modèle* (F. 129), où l'on ne voit qu'un petit réchaud, lequel figure, aussi, dans cette pièce. Celle-ci est en plusieurs états dont les deux premiers sont, seuls, de la main du maître; c'est-à-dire de 1 à 4 du catalogue de Bartsch, car les deux états intermédiaires sont inexistants, en fait, et ne sont que des variantes préparatoires.

La femme au bain, B. 199 (F. 118), a un éclat extraordinaire. Les deux ombres puissantes du chapeau et du coin bas de gauche mettent du soleil sur ce pauvre corps nu, aux jambes grêles, qui ne pose qu'à contre-cœur, timidement. Rembrandt l'a mis en valeur à l'aide de son artifice coutumier, le large cerné sombre le long des blancs, découpant violemment le profil, presque sans modelé, de cette femme. *La femme au bain, les pieds dans l'eau,* B. 200 (F. 120), est une œuvre fougueuse, brutalement jetée sur le cuivre, comme une peinture, toute en empâtement. La maîtrise du graveur capable d'indiquer aussi sommairement la forme et le modelé en créant des gris, de l'ombre, de la lumière en épaisseur, rien qu'en changeant l'inclinaison et l'écartement de ses tailles sommaires, également mordues, cette certitude du vieux praticien sont la *résultante d'une longue suite de chefs-d'œuvre entièrement réalisés.* Elles ne peuvent servir de paravent aux gâcheurs de cuivre qui se réclament de cet art-là, sans le comprendre.

D'ailleurs, il suffit d'étudier la *Négresse couchée,* B. 205 (F. 121 et page 98), de la même année pour entrevoir la science technique de l'eau-forte. C'est une étude de nu dans la pénombre, faite exclusivement pour la joie de graver. Elle s'apparente à la *Coquille* par l'exécution savante du fond en éventail. Dans toute l'énorme production des cinq siècles de gravure on ne trouvera pas l'équivalent de la qualité des blancs du linge, ni de la couleur du matelas, largement indiqué, mais si *savamment mordu en profondeur* pour créer cet éclat qui rejette dans la pénombre le corps souple, que Rembrandt a modelé en travaux ténus, plusieurs fois repris à l'outil, par dessus de faibles morsures crevées.

Techniquement, cette petite pièce serait l'œuvre capitale du Maître, la source inépuisable de joie pour un graveur, conscient de la valeur didactique de ce résumé de trente années d'efforts progressifs.

La femme à la flèche de 1661, B. 202 (F. 126), n'est pas une œuvre aussi complète. Mais elle a tant de qualités maîtresses, notamment dans l'indication des tapis, des linges et du rideau, qu'on peut négliger la ligne disgracieuse et inexpressive qui cerne la lumière de ce corps nu, académiquement posé, dont le geste ne s'explique pas, mais dont les modelés du dos sont admirables. Presque entièrement à la pointe sèche, cette pièce offre des variétés de noirs riches et profonds, à côté de gris fins comme du petit-gris, puis un blanc, comme empâté, dans la lingerie tombante.

C'est l'année des *Syndics*, et c'est aussi l'année de l'exode de Rembrandt en Angleterre. Ce voyage fut écourté par l'épidémie de peste qui sévissait sur Londres et dut atteindre Hendrickje Stoffels, dont la sépulture ne se retrouve pas en Hollande. En dehors du témoignage du vieux Laaroon qui avait vu Rembrandt à York dans sa jeunesse, il reste un tableau daté d'York et le merveilleux dessin représentant l'ancienne Londres avant l'incendie de 1666 (page 109). A son retour, le maître transforma son tableau des *Syndics* qui porte une seconde date « 1662 » sur le tapis peint en rehaut sur la toile.

Le Christ et la Samaritaine, B. 70 (F. 115), fut peut-être inspiré par cette *Samaritaine* du Giorgione qu'il avait achetée de moitié avec Pieter de la Tombe et qui a disparu depuis sa vente, en octobre 1657. L'inspiration de cette eau-forte est très nettement vénitienne. Le paysage, si magnifiquement baigné de soleil, semble tout en or sous les rayons obliques de l'astre déclinant. Au fond du val, dans l'ombre tiède, les Disciples sont réunis tandis que Jean observe et note les détails de sa péricope qui déterminera la Réforme. Le Christ est manqué; la femme est majestueuse. L'ensemble de la pièce vibre bien dans l'or du soir. Eau-forte presque pure, sauf dans la femme, le puits, et Jésus.

Pierre et Jean à la porte du Temple, B. 94 (F. 117), est la dernière interprétation biblique, par la gravure, que l'on connaisse de Rembrandt. C'est une eau-forte toute en accents volontaires et puissants, qui eut surtout pour but d'employer la grande scène pontificale d'un sacrifice devant le peuple se déployant au delà du sujet principal.

Enfin, il reste à citer deux portraits, dont l'un « *Rembrandt gravant une planche* » est *un faux manifeste,* malgré les affirmations de Dutuit, de von Seidlitz et du Professor Singer. Cette pièce remonte, au plus, au milieu du XVIII[e] siècle. Elle est faite d'après le *Portrait de Rembrandt âgé* du Louvre, par quelqu'un qui n'a jamais vu des mains dessinées par Rembrandt, ni compris les leçons de sa technique magistrale. Ce coussinet fait sourire; cette main droite *qui ne tient pas la pointe* et casse son petit doigt sur un coussin de graveur-horloger, ces yeux, ce nez, d'un si mauvais dessin, rien de cela n'est de Rembrandt et doit être chassé de son œuvre, surtout dans la période de 1658.

Les biographes de Rembrandt nous ont apitoyés sur l'affaiblissement de sa vue, à dater de 1661 parce qu'on ne trouvait plus d'eau-forte de sa main, après cette époque. Or, des documents d'archives nous permettent d'assurer qu'en 1665, le Maître avait encore une vue excellente et une main assez délicate pour ciseler ce fin *portrait d'Antonidès van der Linden,* B. 204 (F. 127), dont l'histoire est assez curieuse.

En 1664, Rembrandt avait fait un petit héritage. Un certain Piter van Medemblick, le petit-fils d'une tante, disparu depuis cinquante ans, avait laissé à Leyde quelques centaines de florins revenant au vieux peintre, lequel envoya Titus dans sa ville natale pour prendre langue avec le notaire de la succession. En cheminant au long des quais, le nez aux éventaires, le jeune homme s'était arrêté devant la boutique des frères Gaesbeecq, où il y avait des estampes et quelques nouveaux livres exposés.

Titus entra. Les libraires discutaient à haute voix, avec le fils du docteur Antonidès van der Linden, des conditions d'une réédition des œuvres de l'ancien Inspecteur du Collégium Médicum d'Amsterdam lorsque l'un d'eux demanda au jeune peintre, s'il ne connaîtrait pas, à Amsterdam, un graveur capable de graver en peu de jours, un portrait « au burin » pour le frontispice de cette édition nouvelle. « Mais si, mon père! » répartit Titus. Les libraires et le docteur objectèrent que s'ils reconnaissaient la célébrité de Rembrandt comme aquafortiste, ils ignoraient qu'il eût jamais gravé au burin, ni qu'il fut en état de faire une planche semblable à celle de P. Holstein qui décorait l'édition princeps. Le jeune artiste examina l'estampe, déclara qu'elle ne valait rien et que, en se jouant, son père ferait une œuvre bien supérieure. Il ajouta que Rembrandt gravait fréquemment au burin et qu'il avait fait *une bonne*

femme avec une marmite à bouillir (*een papotgeen*) presque entièrement gravée avec cet outil classique.

Les libraires lui confièrent, alors, la commande d'une petite planche qui devait être livrée dans quinze jours et lui remirent comme document un portrait peint par Abraham van Tampel, dont la gravure de Rembrandt n'est en effet qu'une variante inversée, avec une vue du jardin botanique de Franeker, création du docteur, à la place du fond noir et bouché de la peinture documentaire. Titus revint au Rosengracht pour la Noël et son père se mit aussitôt à buriner son œuvre. Il est incontestable, que le portrait d'*Antonidès* comporte beaucoup de travaux au burin. Mais les libraires s'attendaient à recevoir un portrait aperçu comme au travers d'un treillis en fil de fer noué, et ils refusèrent le petit chef-d'œuvre.

Ils évoquèrent devant un tabellion, tous les témoignages utiles pour éviter un procès et évincer Rembrandt qui dut garder sa planche, car elle ne parut pas dans l'édition des frères Gaesbeecq.

Dans ce recul de cinquante lustres, l'aventure apparaît plaisante. Elle nous prouve la bonhomie de ce grand artiste qui n'hésita pas, pour aider les siens, à graver de seconde main, un portrait pour de petits libraires, lui qui avait si souvent refusé de peindre ou de graver les portraits des plus hauts personnages !

La planche inachevée du *Dessinateur devant le Modèle,* B. 242 (F. 129 et page 54), doit être considérée comme son dernier essai de gravure. Cette étude de nu, d'après la même femme qui lui posa la *Cléopâtre* est d'un prodigieux intérêt. Elle nous initie aux préliminaires d'attaque du cuivre par Rembrandt, et à sa façon d'amorcer fragmentairement son œuvre pour en poser la tonalité dominante.

D'autres œuvres d'un autre style comme les deux *portraits de Lieven Coppenol,* B.282 et 283 (F. 92 et 124), et les *Griffonnements avec les deux études de Saskia mourante,* B. 369 (F. 39), *Jésus au jardin des Oliviers* (F. 119), doivent être compris dans cet ensemble magnifique de près de 250 pièces qui constitue l'effort du plus grand des Maîtres de l'estampe, et l'enseignement le plus éloquent pour ceux que cet art attire et qui veulent le pratiquer.

Rembrandt s'éteignait quatre ans après sa mésaventure avec les ineptes libraires de Leyde. Il fut inhumé dans la Westerkerk, le 8 octobre 1669. Il laissait deux petits-enfants mineurs : Cornélia, fille d'Hendrickje Stoffels, âgée de quinze ans et Titia, fille posthume de son fils Titus, mort le 7 septembre 1668, après sept mois de mariage.

Croquis pour le DESSINATEUR DEVANT LE MODÈLE.
Brou de noix : Bristish Museum.





Les Pharisiens et les docteurs de la loi. Détail agrandi de la Pièce aux Cent Florins.

LA TECHNIQUE DES PIÈCES CAPITALES.

Rembrandt dans son atelier.
Dessin vers 1650.



L'intérêt qu'on a bien voulu accorder à mon étude de la technique des *Cent Florins* me fait un devoir d'étendre cette analyse à quelques pièces, non moins suggestives par d'autres qualités, afin d'essayer de mettre en évidence tout le mécanisme du génie de Rembrandt graveur. J'espère montrer de la sorte la formation de sa maîtrise souveraine qui, par l'eau-forte, explique tout son art.

La grande secousse de sa carrière, le coup de fouet qui fit se cabrer vers les altitudes son élan fougueux, dès 1639, fut sa rencontre avec Raphaël, à l'exposition de Lucas van Uffelend, qui mettait en vente, le *Baltassare Castiglione.* Les Italianisants d'Amsterdam avaient voulu l'humilier par l'arrivée de ce chef-d'œuvre. Ils l'avaient défié de s'égaler jamais à l'art serein de l'Urbinate. Rembrandt relevant leur défi, allait exécuter, en pendant, au même format, dans la même attitude, son merveilleux *Portrait* accoudé de 1640, l'une des perles de la National Gallery. En attendant, et pour marquer l'objet de l'enjeu, le graveur, devançant le peintre, avait publié cet autre Portrait accoudé, B. 21, où il s'est représenté, tout frémissant encore de l'algarade, dardant sur ses ennemis des yeux braqués comme des pistolets, la moustache en bataille, les mâchoires serrées, et le béret de travers, dans une attitude d'attente au ferme qui intimiderait les plus résolus. Certes, cette eau-forte est belle et très typique. Mais elle est plus précieuse comme document psychologique et pour l'iconographie de Rembrandt, que

comme œuvre d'art, dans l'ensemble gravé où il y a tant d'autres pièces plus précieuses. Son merveilleux clair-obscur en est absent. Le graveur s'amuse plus à fignoler le crespelé de sa chevelure, l'orfroi de ses galons brodés, le velours de son manteau, qu'à masser puissamment cette œuvre. Dans cette eau-forte, qui n'est qu'un dessin sur cuivre, il n'a pas encore compris la haute leçon de style du *Baltassare*, qu'il dépassera dans son portrait peint. L'acuité du regard est cependant fort expressive, quoique les prunelles, inégales, soient un peu petites pour l'ensemble de ce visage, insuffisamment modelé. Le masque est à rapprocher de son *Portrait* de 1648, pour comprendre qu'à ce moment le grand art de Rembrandt était encore en gestation, et que c'est du jour où il va découvrir la *gravure pure* et ses ressources illimitées d'orchestration graphique, qu'il deviendra le maître inimitable et le plus grand artiste de tous les temps. Dans cette eau-forte, il reste le petit maître crâneur, l'élégant mari d'une fille noble, qui garde, malgré tout, l'âme et la rudesse d'un plébéien. C'est un portrait moral et un état civil. Ce n'est pas encore un chef-d'œuvre.

La Mort de la Vierge ouvre, dans la carrière du jeune maître de trente-deux ans, l'ère magnifique des grandes pièces, en entier de sa main. Jusque-là, on l'a vu, il a volontiers accepté, sinon exigé ou exploité la collaboration de ses élèves et des compagnons qui l'aidaient à répondre aux exigences de son succès. C'est précisément le temps où Sandrart l'a suffisamment connu pour pouvoir écrire : *Sa maison d'Amsterdam était remplie d'élèves innombrables de bonne maison, dont chacun lui payait annuellement jusqu'à cent florins, sans compter le parti qu'il tirait des œuvres peintes et gravées par eux.* « *Innombrables* » était de trop, car Rembrandt n'avait de la place que pour quatre élèves à la fois.

Cette *Mort de la Vierge*, d'inspiration hétéroclite, paraît assez inattendue dans l'œuvre d'un artiste hollandais du XVIIe, pour que nous recherchions l'origine de sa conception générale. Martin Schön et Albrecht Dürer en seraient les inspirateurs directs si l'on s'en tient à la scène principale de l'agonie d'une noble dame, telle que nous l'ont fait voir les deux vieux maîtres du burin. Mais Rembrandt se souvient aussi de l'eau-forte, l'*Annonce aux bergers* qu'il a fait graver en partie par Bol, sur une idée de Govaert Flinck, et où il a mis, de sa main, cette rose lumineuse d'angelots ivres de joie, l'une des plus radieuses inventions du génie de l'artiste.

La sensibilité de Rembrandt ne résiste jamais au choc émotif de la révélation d'une belle œuvre. On le verra chercher jusqu'à quatre variantes du *Cenacole* de Léonard pour arriver à interpréter ce grandiose sujet, sans paraître plagier la plus grande œuvre de la Renaissance. C'est ainsi qu'il est conduit à rendre au Vinci le plus éclatant hommage en se déclarant incapable d'écarter l'impérieuse personnalité du grand Maître d'un sujet où il a mis le sceau de son génie souverain. Et pourtant Rembrandt n'a connu la *Cène* que par le froid burin de Pontius, interprétant, très librement, un dessin de Rubens, où le jeune Anversois avait déjà cherché à s'évader de la composition vincienne. L'insistance de Rembrandt, dont on conserve les quatre dessins de variantes du *Cenacole* d'après cette médiocre estampe, montre bien l'impression très vive qu'une telle œuvre avait produite sur son esprit. Mais le fait qu'il a renoncé à peindre, ou à graver, le dernier repas de Jésus prouve aussi qu'il avait su comprendre que cet événement avait reçu sa forme graphique définitive; puisque, malgré l'ingéniosité de ses multiples transformations, malgré le caractère anguleux et caricatural qu'il avait donné aux personnages sacrés, l'origine vincienne demeurait indéniable, jusque dans ses schémas les plus audacieux.

L'exemple d'un tel novateur, se tenant en étroit contact avec l'œuvre de ses devanciers dans « *une curiosité inlassable* », s'inspirant constamment de leurs réussites, dont il fait ses points de départ, serait une leçon d'une fécondité prodigieuse si elle était entendue et suivie. La grande erreur de l'art moderne est de prétendre faire table rase de l'immense enquête des précurseurs. Puisqu'il nous est impossible de l'ignorer tout à fait, — la sensibilité moderne étant la résultante d'une lente éducation de l'œil sous la direction des artistes antérieurs, — il serait plus sage de superposer les trouvailles indiscutables des novateurs, aux expériences définitives des devanciers, pour aller plus haut et plus loin, comme dans les sciences exactes où le progrès est constant, parce qu'il est méthodique et superposé. Toulouse-Lautrec, cet indépendant, l'a bien senti lorsqu'il écrivit : « Rarement le nouveau est l'essentiel : améliorer une chose en partant du plus profond de son être : il ne s'agit que de cela. »

Le génie de Rembrandt a surtout consisté, en parant de mystère et de poésie des scènes déjà fixées par des compositions magistrales, comme une légende de vitrail dans l'esprit de la foule, à super-

poser sa vision féerique à l'art purement descriptif et curieux d'un Lucas de Leyde, d'un Martin Schön ou d'un Dürer. Ici, dans son oratorio de la *Mort de la Vierge*, il fera intervenir deux éléments inédits qui ont transformé le maigre et sec récit de Schöngauer. C'est d'abord l'arrivée solennelle du Grand Prêtre, escorté d'un enfant de chœur, apportant les secours de la religion, dans la pompe sacerdotale d'une cérémonie mortuaire. Tandis que le lecteur de la Bible s'arrête et que le médecin abandonne le pouls de la mourante, le Pontife semble attendre de prendre possession du corps de la sainte femme. Mais un cortège d'archanges et d'anges fait irruption par le plafond et vient préparer l'Assomption glorieuse, avec tant d'imprévu et de rapidité que nul des assistants ne s'en doute. Cette impression fulgurante est rendue par le schéma heurté et cinétique d'une bousculade d'angelots, fous de joie, à l'idée de conduire au ciel leur Reine retrouvée. Il semble que l'artiste assiste à la scène; qu'il n'a pas le temps matériel d'en indiquer l'allure vertigineuse, ni la fulguration. Le contraste est d'autant plus net avec le réalisme fortement écrit de l'événement mortuaire, que Rembrandt a certainement observé sur le vif, tant le corps de la vieille femme semble abandonné par la vie, jusque dans les moindres traits de son émouvant personnage.

Et pourtant, de quoi est fait son tragique masque? Jugez-en à la loupe, sur le léger agrandissement du frontispice de ce volume. Rien n'est plus sobre, ni plus complet, comme indication. La bouche, surtout, si pathétique, si expirante, est pourtant construite de trois petits coups d'outil! Comme les cinq courtes tailles vident bien la joue, en créant la pâleur du visage! Et les mains, ce poème des mains plus que lasses? l'une, dans sa détente de la crispation d'agonie qui ramenait le drap du lit; l'autre, si abandonnée entre les doigts fluets du médecin qui s'en détachent!

Ce médecin est d'ailleurs une autre merveille d'attitude générale et d'expression méditative. De même que le Pontife, au noble profil soucieux, dont les mains croisées ont une expression si complexe. D'ailleurs, presque toutes les mains de cette pièce exceptionnelle sont des trouvailles de sentiment et d'indication. Que ce soit celles du lecteur qui vient de déchausser ses bésicles, celles des femmes en prière, ou celles du saint Jean exclamatif, on reste émerveillé de tant de justesse de touche et d'incisive observation.

Néanmoins, cette grande pièce reste toute cursive. Rembrandt n'a pas jugé bon de l'orchestrer en symphonie, soit qu'il n'ait pas encore bien compris tout ce qu'il pourra tirer de cet art passionnant de l'eau-forte, soit qu'il ait estimé qu'il avait dit, ici, tout l'essentiel. Le métier en est des plus simples. C'est un dessin à la pointe sur vernis blanc, si légèrement mordu que l'ébarbe des fortes tailles n'a pas été rongée par l'acide et qu'elle a gardé l'encre dans les premières épreuves de ce magnifique morceau. L'identité d'exécution du tapis d'Orient avec celui du *Peseur d'or* prouve, incidemment, l'authenticité totale de cette dernière pièce.

*
* *

Quoique ces renseignements techniques n'entrent pas exactement dans le cadre de ce chapitre, puisqu'ils se rapportent aux PÈLERINS D'EMMAÜS du Louvre, j'estime qu'ils éclaireront mieux encore les méthodes de travail de Rembrandt et l'évolution de sa pensée, dans la quête incessante de sa curiosité d'artiste. Cependant, l'œuvre gravé du Maître contient deux variantes de ce même thème : les *Pèlerins d'Emmaüs* de 1634, petite pièce inspirée de Rubens et d'un tableau italien, première version de cette émouvante réalisation picturale, et l'eau-forte, sous même titre, datée de 1654, laissée en préparation sommaire, et où l'on retrouve une adaptation des *Pèlerins d'Emmaüs* du Titien. Au cours d'une étude que je publierai prochainement sous le titre : *Voyage autour d'un chef-d'œuvre,* j'ai eu la bonne fortune de rencontrer cinq peintures préparatoires pour le personnage de Jésus, dont quatre ont conduit le Maître, par échelons ascendants, jusqu'à sa première version peinte du Musée de Copenhague; la cinquième, au plein épanouissement de sa pensée.

Les deux premières, sont des études directes d'après un maranne de son quartier, qu'il a fait poser, manifestement, sans l'intention d'en tirer un *Christ.* Dans les deux suivantes, qui n'ont plus l'accent de l'étude directe, on voit l'artiste chercher le type divin au travers de l'armature humaine de son modèle. Il entrevoit ainsi son emploi dans l'épisode d'Emmaüs; et comme il sait par cœur le texte



Agrandissement du Rembrandt accoudé. (B. 21.)



Croquis d'après le Baltassare Castiglione.
Albertina de Vienne.

des Évangiles, il voit immédiatement la scène par son côté pittoresque. Jésus a rencontré ses disciples par un aigre crépuscule de mars. Ils sont entrés, tous trois, à l'auberge pour le repas du soir. Le tableau sera donc un effet de nuit, dans un intérieur défendu, contre le vent du dehors, par un grand rideau de serge verte. L'aubergiste et sa femme, portant les mets et la lumière, vont lui permettre de composer, à sa façon, un groupe violemment éclairé, que fera valoir l'un des disciples, masquant la chandelle et formant contraste et repoussoir. Rembrandt se met à l'œuvre, mais il s'aperçoit que tout l'intérêt du tableau est absorbé par ces deux comparses, quoique Jésus soit une émouvante figure d'homme. Néanmoins, éclairé de biais, les coudes collés au corps, il garde une silhouette étriquée qui pourtant, ne contente pas l'artiste. Les disciples sont dans l'attitude qu'ils ont au Louvre. Mais cette œuvre de peintre ne satisfait pas le penseur.

C'est alors que Rembrandt se souvient de ses études d'après le *Cenacole*. A mieux examiner le personnage central de cette auguste composition, il se rend compte que Léonard a divinisé Jésus en enfermant sa silhouette dans le triangle équilatéral de la Trinité. Cette découverte lui agrandit l'âme. Il en fera son profit, en se servant des éléments de son tableau qui ne répond plus à sa nouvelle conception de ce grand sujet. Et, pour mieux l'élever encore, il va revoir toute la série de ses estampes qui se rapportent à Jésus. Précisément, il vient d'acheter tout ce qui fut gravé d'après Raphaël (Inventaire de 1656). Il tombe en arrêt sur le Christ de la *Transfiguration,* aux yeux levés vers le ciel, dont l'inclinaison de tête et l'encolure s'accordent avec ses études et le sentiment de son nouveau sujet. De ces divers éléments, transformés et réadaptés, de cette enquête chez les Maîtres, il va tirer sa dernière étude préparatoire du musée de Pétrograd, qui n'est pas encore le Christ inoubliable des *Pèlerins* du Louvre, mais qui en a déjà les caractères essentiels.

Vous souvient-il de la plus belle page des *Maîtres d'autrefois,* où Fromentin parle de cette réalisation définitive, dont il ignorait les préparations ? « L'attitude de ce revenant divin, ce geste impossible à décrire, à coup sûr impossible à copier, l'intense ardeur de ce visage, dont le type est exprimé sans traits et dont la physionomie tient au mouvement



Agrandissement partiel du B. 212 : Les Trois Arbres (1643).

des lèvres et au regard, — *ces choses inspirées on ne sait d'où et produites on ne sait comment,* tout cela est sans prix. Aucune ne les rappelle; personne avant Rembrandt, personne après lui ne les a dites. » On a vu, cependant, que les plus illustres peintres les avaient dites; mais Rembrandt n'a pas craint de les repeindre pour les transformer en s'élevant ainsi au-dessus d'eux !

Ajouterai-je que le disciple de droite est l'utilisation de la silhouette inversée du Judas du *Cenacole?* Vous vous en serez aperçu. De même, vous aurez compris pourquoi Rembrandt n'a pas jugé bon d'expliquer davantage la tache sans modelés qui prolonge, à gauche, le manteau de Jésus. Il lui suffisait de rappeler le schéma triangulaire du symbole. On le voit, il ne cache pas ses réminiscences. Au contraire, puisqu'il les magnifie par l'appoint de son génie personnel. Mais il a l'intelligence et le haut goût de partir de ce qu'il juge le plus parfait en art, avec la certitude d'enrichir encore la vision merveilleuse de ses devanciers.

Le type de Jésus aboutit ici, grâce à lui, à sa plus émouvante expression graphique, précisément parce qu'au lieu de tout inventer, Rembrandt a eu le génie d'adapter à son art personnel ce qui était susceptible d'amélioration artistique.

Un autre thème l'a tout autant intéressé. Le *Bon Samaritain* apparut dans son œuvre avec la médiocre et maigre eau-forte de 1633, dont une variante au brou de noix, infiniment plus belle, orne le titre de cet ouvrage. En même temps qu'il peignait *les Pèlerins d'Emmaüs,* ce grand thème de la pitié revient sous sa main et s'épanouit dans la merveilleuse peinture du Louvre, où l'ombre d'une corde sur un mur dramatise et précise l'heure crépusculaire. Mais cela ne satisfait pas encore l'artiste. Son œuvre dessinée montre de nombreux projets de variantes, jusqu'à cette dernière vision grandiose d'un dessin du *Bristish,* où l'émotion atteint au tragique rien que par des valeurs, magnifiant des formes à peine indiquées. Ainsi le poète de la pénombre poursuit, inlassablement, son rêve renaissant.

*
* *

Les Trois Arbres, datés de 1643, vont nous initier à une tout autre conception rembranesque. Ce sédentaire, longuement appliqué à peindre de petites toiles, assis devant son chevalet et qui, le soir, travaille encore à la chandelle, derrière un globe d'horloger, ce citadin qui n'a pour horizon que les toits fumeux de son voisinage, se souvient des vastes étendues qu'il avait sous ses yeux d'enfant à Leyde, de la terrasse de leur moulin. Il lui faut brusquement de l'air et de l'espace. Et d'ailleurs ne doit-il pas aérer aussi, le petit orphelin Titus qui commence à marcher? Il sort des portes de la ville, tenant son petit-enfant par la main. Geertghe, la nourrice, suit, en portant des provisions pour un repas champêtre. Ils n'iront pas bien loin. D'ailleurs, la banlieue d'Amsterdam est fort pittoresque, et Rembrandt ne résistera pas au besoin fréquent, de faire un croquis. Son écritoire au brou de noix et ses roseaux sont parties inhérentes à son personnage et, avec son carnet, les confidents immédiats de ses émotions.

Rembrandt a déjà dessiné et gravé une vue occidentale du *Vieil Amsterdam*, prise du côté de l'Y. Ici, dans le *Paysage aux trois arbres,* dominé au loin par la mer de Haarlem, il s'est éloigné de la cité bruyante, jusqu'aux environs d'Amsterwen. Le site où il s'est arrêté, à l'heure du repas méridien, est en contrebas d'une levée de route, au delà de laquelle court la voie d'eau : *de wetering,* qui l'a amené jusqu'ici. La tour d'Aelsmeer et le clocher d'Amsterwen précisent le lieu de cette étude directe, où Rembrandt va s'appliquer à tout dire de ce qui amuse son œil émerveillé. Mais il ne le dira plus en prose cursive, comme dans la *Mort de la Vierge.* La poésie des ombres mouvantes qui animent cette vaste plaine, le chant du vent qui vient de la mer du Nord et tord le feuillage printanier de trois maigres chênes dressés sur le ciel, le grand contraste du sol, hérissé d'arbustes, sur la buée éblouissante du Lac de Haarlem, voilà ce qu'il imposera, d'abord, à l'esprit de son lecteur, dans l'éloquent langage qu'il innove. Certes, il n'omettra aucun détail réaliste. Des vaches paissent, ou ruminent dans les prés, sous la garde de leur berger. Les moulins tournent. Un geai s'envole. La plaine gorgée d'eau, coupée de canaux et de mares, est animée par les pêcheurs de grenouilles, ou de tanches, que leur famille escorte. Un char, bondé de citadins en liesse, grince des quatre roues sur le chemin que domine un dessinateur. Deux amoureux se sont abrités au plus épais d'un buisson.

Le peintre a tout noté de son œil scrutateur, en réaliste empoigné par la variété et la grandeur de

son sujet. Mais ce n'est là que l'accessoire. Le drame aérien d'un beau jour hollandais, la féerie des météores qu'on voit, sur les lointains « obscurcis tour à tour », « former des vagues d'ombre et des îles de jour », seront l'appoint génial. Voilà ce que Rembrandt veut mettre sous nos yeux en abordant cette eau-forte nouvelle. Précisément, un grand vol d'oiseaux de mer a passé, tournoyant dans le vent plus rapide. Les nuées nacrées qui s'élevaient du lac, tourmentées, soudain, par l'ouragan du large, se sont brusquement condensées. Une averse cingle, drue, coupant le ciel de larges stries obliques, qu'un rayon de soleil poursuit en diamantant les feuilles secouées. De ces multiples incidents d'un beau dimanche printanier, coupé de giboulées, comme il sied en Hollande, l'artiste va tirer une progression d'effets, dont la dominante sera, certes, l'opposition massive du sol et des arbres en contre-jour devant le ciel, mais dont l'émotion tiendra toute dans l'accent prodigieux de cette bourrasque dramatique, s'opposant à la vacuité totale de l'air ensoleillé.

Cachez, d'un papier blanc, le drame aérien qui en est l'âme bruissante et lumineuse ; vous verrez s'évanouir tout le lyrisme de cet émouvant morceau. Masquez seulement les stries de l'averse et vous aurez le doigt sur le grand ressort de l'art de Rembrandt.

Jamais personne n'avait osé la formidable aventure de barrer à la règle, d'une pointe appuyée à toute force sur le cuivre, les travaux délicats et blonds que le maître avait accumulés en beau graveur, suivant l'usage, pour exprimer la légèreté massive des vapeurs, afin que nul ne se doute qu'il les avait superposées à un effaçage sommaire de grandes figures pathétiques. Est-ce le besoin d'atténuer par ce puissant contraste, par l'impérieuse brutalité de cet accent, l'obstinée réapparition des silhouettes inopportunes, qui a conduit le maître à cette audacieuse innovation ? On ne saurait nier que le trait de génie est là, fulgurant, totalisateur, et qu'il emporte tout l'intérêt du reste, sous cette trame de fils noirs où le regard reste emprisonné, sous l'impérieuse domination du maître.

Nous verrons le parti qu'en tirera, plus tard, le grand artiste, lorsque la maturité de l'âge et du génie en fera l'essentiel de son expression. Comprenez-vous que la peinture ne pouvait pas rendre l'équivalent de cet accent tumultueux ? Sa raison de graver ce paysage est là. Elle nous éclaire sur la complexité de son âme, aux formes d'expression multiples et contrastées.

Cependant ne négligeons pas l'armature savante et caressée de ce qui constitue le réalisme du paysage. La vaste enquête de l'œil fureteur de Rembrandt, pour être nuancée et mise en ses plans, n'en est pas moins, déjà, tout un chef-d'œuvre. Le frisson lumineux qui court sur la prairie au bord du cadre, à gauche, et qui est si semblable aux empâtements de peinture du plus magicien des artistes, ne s'explique bien que si l'on prend garde que les fortes lignes horizontales de construction du terrain ne sont pas de simples tailles baveuses. Elles sont accompagnées d'un hérissement de particules verticales qui creusent le papier et font saillir les blancs, comme en épaisseur de clarté, en phosphorescences massives.

On n'en juge bien que sur l'agrandissement de la page 59. Là, on se rend compte que l'immensité est obtenue par l'alternance des zones d'ombre et de lumière nécessitant un ciel traversé de nuées, plaquant des lueurs métalliques sur la nappe du lac de Haarlem. Le mystère des premiers plans est obtenu par des superpositions de tailles, nuancées en force et en profondeur, de manière à mettre en valeur, à la fois, la fuite oblique du talus, l'épaisseur de son herbe et la fraîcheur du nid des amants que le dessinateur a surpris dans leur tendresse, mais qu'il laisse dans leur pénombre, à l'indiscrétion des fureteurs. Le tumulte de la nue plafonnante, sommairement indiquée, ne prend tout son effet qu'à distance. Mais il était si nécessaire dans cette forme heurtée et rude, que la pièce n'est plus d'ensemble lorsque ce morceau devient gris, dans les épreuves de la planche fatiguée.

*
* *

Je ne cacherai pas que la pièce qui marque une autre curiosité de Rembrandt, avec l'apogée de sa science technique de graveur, le JAN SIX de 1647, ne plaît que médiocrement aux peintres, choqués de n'y pas rencontrer les qualités picturales et graphiques dont le maître a fait bon marché ici, pour ne s'occuper que d'un problème de clair-obscur. Cela a d'autant moins d'importance, que les peintres tiennent la gravure pour un art inférieur, à l'encontre de l'avis de Rembrandt qui lui a réservé le meilleur



REMBRANDT GRAVANT. (B. 22.)
Agrandissement du 1er état.

de son temps et ses compositions les plus magnifiques. Peut-être pourrait-on objecter aux peintres que le Maître, qui s'y connaissait, je pense, tout en ayant aussi quelque compétence en peinture, a toujours été très fier de cette pièce. Cela suffirait pour justifier notre attention, même si le *Jan Six* n'était pas le plus merveilleux tour de force de la gravure pure, de tous les temps, comme j'espère l'avoir prouvé déjà dans les éditions antérieures de cet ouvrage.

Bien entendu, je suis d'accord pour reconnaître que la tête est faible de construction et de modelés; que les mains ne valent guère mieux. Mais, là, n'était plus l'intérêt pour Rembrandt, exaspéré par les prétentions d'un modèle qui, ne se trouvant ni assez gentilhomme, ni assez homme de lettres dans les premiers états, non imprimés, de cette planche, dut exiger des modifications considérables, en cours de gravure, sans se rendre compte du but de l'artiste, ni de la merveilleuse réussite, dont il n'était que le prétexte, fort secondaire, quoi qu'il en eût.

Cette eau-forte, justement célèbre, fut, dès son apparition, l'objet de compétitions passionnées parmi les amateurs d'estampes qui se disputaient systématiquement, à coup d'enchères, ses très rares épreuves bien venues. En 1755, Jolly paya pour le cabinet du Roi, l'épreuve du premier état de la Bibliothèque nationale, sept cent soixante-quatre livres, et celle du deuxième état, deux cent trente-six livres. Du vivant même de Rembrandt, elle était définitivement classée comme l'estampe rarissime ennoblissant un « Cabinet » et dès la fin du XVIIe siècle, elle atteignait déjà les plus hauts prix, dans les ventes. En 1912, une épreuve du premier état fut vendue à Paris, soixante dix-sept mille francs, sans les frais, soit environ quatre-vingt-cinq mille francs, quoiqu'elle fut assurément moins parfaite que cette pièce, en second état, que nous reproduisons ici, et qui appartenait à Bonnat. Le 16 octobre 1928, le deuxième état, conservé dans la famille Six, atteignit la somme de cent mille florins soit plus d'un million de francs-papier.

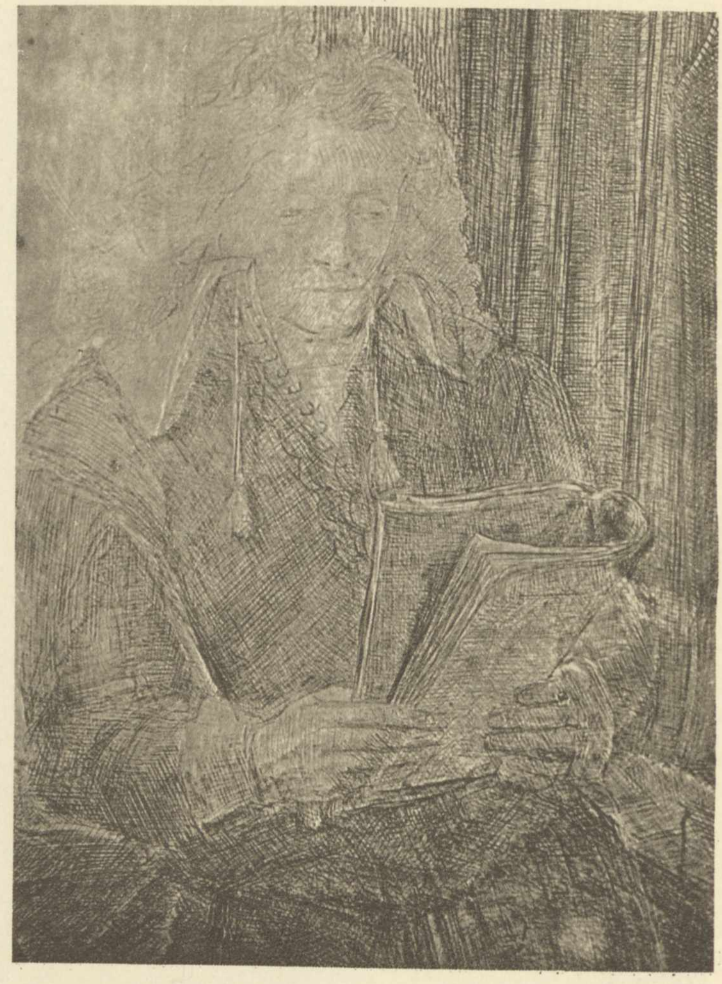
REMBRANDT GRAVANT. (B. 22.)
Agrandissement du 2e état.



Quelles sont donc les raisons d'une faveur aussi constante? En éliminant l'intérêt tout local, et très secondaire, qui s'attache à la personnalité du jeune poète amateur Jan Six, et celui de l'effet médiocrement pictural de cet audacieux contre-jour, il faut bien reconnaître que le flair des amateurs fut surtout attiré par l'extraordinaire virtuosité d'exécution de cette petite planche, où Rembrandt s'est complu à accumuler toutes les difficultés et toutes les ressources de son métier prestigieux.

Ce portrait est daté de 1647. Jan Six avait alors vingt-neuf ans. Il était le petit-fils d'un réfugié français, Charles Six, natif de Saint-Omer, qui vint s'établir à Amsterdam, en 1585, durant

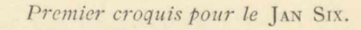
les troubles de la Ligue; fils cadet d'une famille noble, il avait fondé une fabrique de draps et une teinturerie des plus prospères.



Agrandissement sur le cuivre du Jan Six.

En 1647, Jan Six, fort loin d'être ce bourgmestre protecteur du Rembrandt de la légende, se trouvait toutefois dans la situation de ces « jeunes bourgeois porphyrogénètes » dont a parlé Saint-Simon, qui savaient employer leur fortune et leur oisiveté à faire d'excellents placements en objets d'art de toutes sortes, tout en côtoyant le bois sacré des Muses, un brin de laurier froissé entre les doigts. Ce fut, seulement, plus de vingt-deux ans après la mort de Rembrandt, que Jan Six fut nommé bourgmestre; ce n'est donc pas à ce titre qu'il aurait obligé son portraitiste, auquel il est redevable, par contre, de tout l'éclat de sa notoriété. Ce n'est d'ailleurs, qu'à dater de 1655 que Jan Six prit quelque importance à Amsterdam par son mariage avec Marguerite Tulp, la fille du docteur de la *Leçon d'anatomie*, toutpuissant, alors, par son immense fortune et ses fonctions de bourgmestre. A l'époque de son portrait, Jan Six venait de publier un fastidieux poème, le *Muyderberg*, dédié au chef de claque littéraire d'Amsterdam, Hendrick Hooft, bailli de Muyden, qui tenait un cénacle de beaux esprits, placés sous le vocable de l'Admiration mutuelle.

La mère de Jan Six, Anna Vijmer, avait demandé à Rembrandt, en 1643, ce magnifique portrait d'elle-même qui demeure isolé dans l'œuvre entier du Maître par ses qualités d'observation scrupuleuse et sa technique de primitif, et dont la fraîcheur des carnations s'illumine, par reflet, sur les godrons d'une fraise espagnole.



Premier croquis pour le Jan Six.



Deux dessins préliminaires de la collection Six, à Amsterdam, et une esquisse peinte, au Musée Bonnat, nous montrent les hésitations coutumières du Maître, au cours de l'exécution de l'eau-forte, et vont nous révéler bien des dessous du précieux portrait de Jan Six.

Dans un sentiment spontané de la valeur morale de son modèle, Rembrandt griffonna un premier croquis où il représentait ce jeune oisif en déshabillé matinal, s'accoudant à l'appui d'une fenêtre ouverte sur un jardin. Une volière est sur la table. Le maître est fêté par son chien (page 63). Cette scène de genre, assez terne, indique nettement le cas que notre ironique observateur faisait de ce jeune homme aimable, cultivé, qu'il avait à représenter dans ses loisirs familiers. Il semblerait, après un examen minutieux d'une épreuve, très transparente, de l'eau-forte achevée, que ce premier croquis fût, au



Agrandissement du premier état du Jan Six.

moins en partie, gravé avec la volière et le chien sur le cuivre même de la gravure définitive.

Mais ceci ne faisait pas l'affaire de Jan Six, désireux d'être personnifié avantageusement dans cette œuvre. C'est ici qu'interviendrait l'esquisse peinte en contre-partie au format même de l'estampe (Musée Bonnat). La volière et le chien ont disparu. Le jeune homme, un peu plus habillé, demeure dans l'attitude du premier croquis. Une délicieuse harmonie printanière de vert, d'or et de bleu, s'inscrit dans l'étroit rectangle de la fenêtre. La laque pourpre d'un tabouret fait chanter les gris sourds de la pénombre. Un manteau de velours se drape élégamment à la place du chien et de la volière, entre la table et la fenêtre. Sauf la poignée d'une épée, rien n'indiquerait encore le gentilhomme, le dilettante avisé, le lettré que Jan Six désirait voir consacrer par cette estampe.

Le haut du corps du personnage, avec les poignets chevauchant, la main gauche tenant une lettre, la tête de face, au regard fixé sur le spectateur, tout cela fut gravé très avant sur le cuivre. On découvre, sous les repentirs de la tête actuelle de l'eau-forte, maints effaçages incomplets où se retrouve cette construction primitive du visage. Notamment, l'ovale s'inscrit encore dans un trait de pointe mal effacé, au travers du menton actuel. L'œil gauche primitif conserve une partie de son dessin, nettement visible, vers la prunelle du même œil de la tête refaite. Dans le montant de la fenêtre on voit l'ancien contour extérieur des cheveux, sous le raccord des traits verticaux à l'eau-forte. Leur masse, qui se profilait à droite dans des traits de pointe à demi brunis, indique une tête d'un volume supérieur, qui correspondait à un personnage, plus important, dans l'ensemble de l'estampe. En effet, Rembrandt a gratté, entre la chaise et l'aplomb du pied gauche, tout le parquet de cet état primitif avec la place du pied droit de son personnage, dont le contour existe encore, parmi les tailles du raccord très apparent.

On devine par quelle insistance et quelles démarches réitérées, Jan Six obtint cette troisième version d'un portrait, dont le dessin au trait est conservé dans sa famille, et servit de schéma pour l'eau-forte définitive. Elle le représente, enfin, en costume d'apparat, relisant un manuscrit, debout, accoudé à l'appui d'une fenêtre, non plus ouverte sur le jardin, mais parée d'une admirable glace biseautée, de grand prix, que commande une manivelle élévatoire très apparente, pour marquer le rare luxe de ce dispositif. Un tableau est appendu à la muraille, derrière un rideau de serge qui le masque en partie. Une épée à coquille, au large baudrier orné de boucles orfévrées repose sur un tapis, auprès du jonc des Indes qui relie le manteau au grand feutre d'un « cavalier » prêt à sortir. Lui-même est paré,

comme un petit maître, à la mode de France, sauf le grand col de lin, si hollandais de forme et de mesure, si typique avec les deux cordelières à glands qui se nouaient au-dessous du col.

Cette fois, Jan Six a tous les dehors élégants d'un gentilhomme de lettres épris d'art moderne, riche, fastueux même, raffiné jusque dans les moindres détails de son intimité. Il est bien tel qu'il désire être vu, tel qu'il pourra prétendre à la main d'une des plus riches héritières d'Amsterdam. Rembrandt peut maintenant parfaire cette précieuse eau-forte, sans être importuné par les exigences de sa fatuité. Mais par un juste retour des choses, il se trouve que, grâce à ces remaniements, c'est précisément le visage du modèle, qui est le moins bon morceau de l'estampe, dont les qualités principales sont la transparence et l'harmonie des fonds.



Agrandissement du deuxième état du JAN SIX.

Une légende, habilement accréditée par ses héritiers, a fait remonter le bénéfice moral du succès de cette pièce au jeune Jan Six, qui n'était aucunement en état de servir, à ce moment, le maître jouissant de la plus large aisance, et dont l'indépendance de caractère se serait mal accommodée de ce protecteur, lequel serait à jamais tombé dans l'oubli où dorment tant d'autres notabilités plus importantes, s'il n'avait eu la bonne fortune d'être illustré par Rembrandt.

Descamps, d'après Houbraken, et depuis, tous ses biographes, qui n'étaient guère plus compétents, ont prétendu que cette pièce est surtout gravée à la pointe sèche, avec des frottis à la pierre ponce. Seymour-Haden semble avoir partagé cette erreur, lorsqu'il écrivait cet étonnant morceau de pure imagination : « Dans la pratique, lorsque l'artiste porte sa planche chez l'imprimeur, ou s'il imprime lui-même, voici ce qui arrive. Supposons, un moment, que l'artiste soit Rembrandt et la planche celle du bourgmestre Six[1]. Une épreuve ou deux, peut-être, sont tirées et on s'aperçoit que la hauteur du seuil de la fenêtre, arrivant trop près de l'épaule du personnage, nuit à la liberté et au mouvement de la figure. La planche *ayant éte travaillée à la pointe sèche* et pouvant être précieuse pour d'autres motifs, l'artiste l'emporte chez lui, réduit la hauteur du seuil, enlève un trait échappé dans le contour du visage et ajoute dans le coin, à droite, son nom et la date. Cela fait, il *retourne à l'imprimerie* et là, à côté de la presse même, rectifie encore deux des chiffres de la date tracés à rebours; puis, après le tirage d'une ou deux autres épreuves, il s'aperçoit qu'il serait bien d'ajouter, dans le coin opposé, le nom et l'âge de Six. *Rembrandt lui-même nous le dirait,* et nous n'hésitons pas

1. Toute la brochure de Seymour-Haden est oblitérée par cette obsession du mécènisme de ce pseudo-bourgmestre. *L'œuvre gravé de Rembrandt* par Francis Seymour-Haden (Paris, 1889).



Agrandissement sur le cuivre du Jan Six.

également à le faire remarquer au collectionneur, ces quelques épreuves exceptionnelles, antérieures au premier tirage proprement dit, ne sont, en somme, que des « épreuves d'essai » et l'imprimeur ira même plus loin en affirmant que ce ne sont pas de « belles et bonnes épreuves ».

Comme cela est superficiel d'observation et dédaigneux de la vérité historique! Car Rembrandt avait dans sa maison deux presses à taille-douce, l'une en bois des Iles, l'autre en bois de chêne, et il est évident qu'il imprimait lui-même les premiers états de ses eaux-fortes!

Quant à l'exécution matérielle du *Jan Six,* il n'est besoin que de consulter les agrandissements partiels du cuivre original et de la partie centrale (pages 63 et 66) pour se convaincre que la pointe sèche n'y joue qu'un rôle très secondaire et que, par des travaux de *morsures crevées* et *superposées plusieurs fois,* la transparence immatérielle et la vibration des ombres ont été obtenues par Rembrandt, dans cette recherche d'un effet qui l'intéressait bien davantage que la physionomie de son modèle.

Les quelques traits réels de pointe sèche qu'on y découvre sont des indications d'ornements du rideau.

La « haie » blanche de leur sillon, mal ébarbé, se lit très nettement par-dessus les quadrillés de la morsure. On y sent le coupant de l'outil appuyé de toute force pour trancher, d'un trait net, ce réseau ténu des morsures légères qui crée la vibration des fonds.

Certes, le modelé des chairs est aussi travaillé à la pointe, ainsi que les mèches blondes de la chevelure; mais n'est-ce pas la partie secondaire de cette eau-forte, trop remaniée à la demande du modèle, et manifestement négligée par l'auteur?

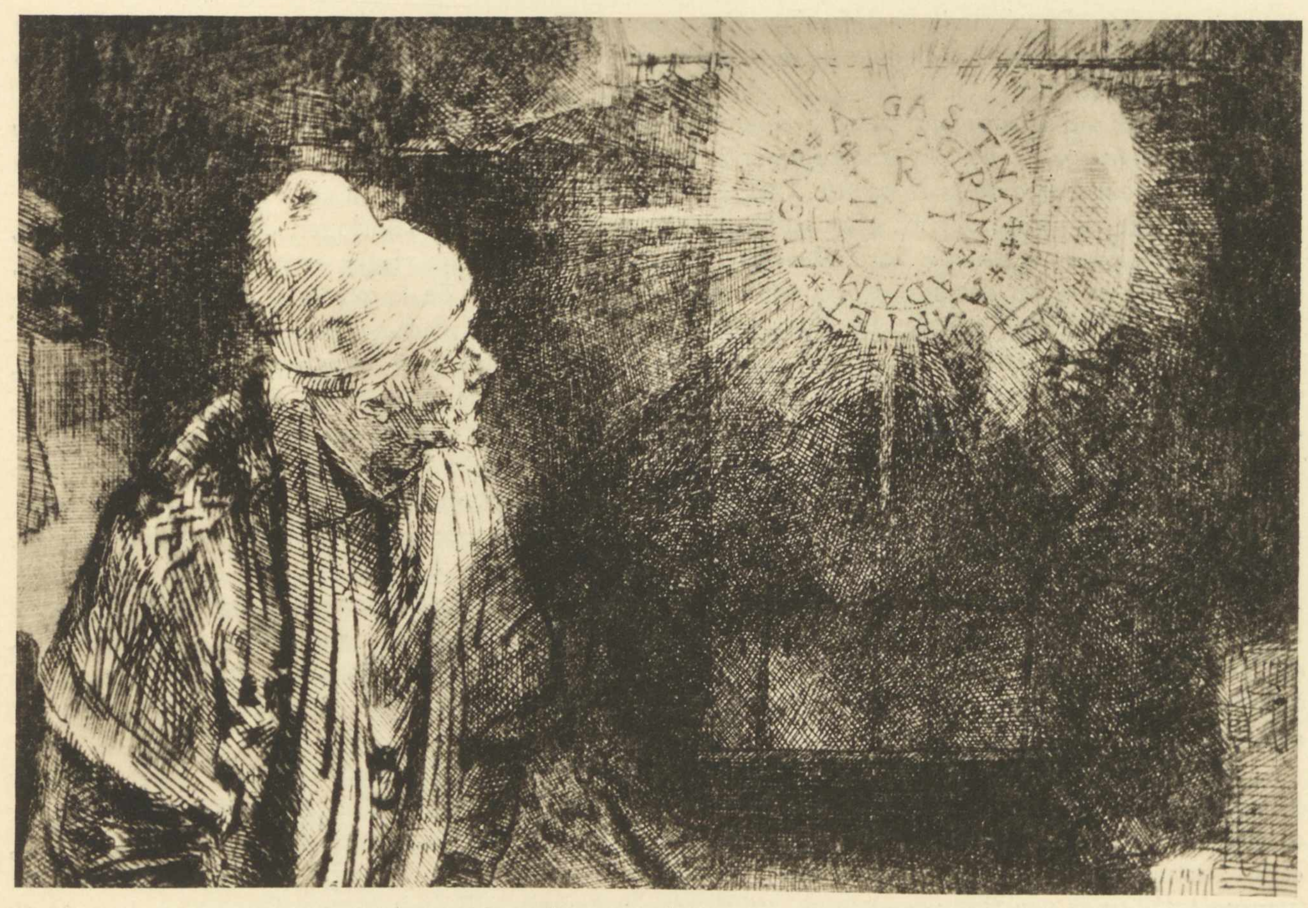
Notons, en passant, que ces modelés sont complétés, ici, par les moyens de fortune que le Maître utilisait lorsqu'il était pressé de terminer une œuvre. On voit, en effet, sur le col blanc et sur la joue, le grain léger d'aquatinte, ou plus exactement : la *teinte au soufre,* qu'il avait employé déjà dans *Abraham chassant Agar*, dans *Joseph et la femme de Putiphar,* surtout dans le portrait ovale de *Jan-Cornelis Sylvius,* gravé quelques mois auparavant, dans une manière presque identique.

Les plus beaux morceaux de technique sont, en dehors du fond, cette épée à coquille dont l'éclat de métal, s'opposant aux matités du baudrier de cuir et aux veloutés du manteau noir, met sa note élégante et précieuse dans un ensemble mystérieux; la chaise encombrée de manuscrits et de portefeuilles, si justement observés et si pesants sur le coussin à glands; le tableau appendu au mur, dont le peu qu'on en voit, entre le rideau de drap coulissant sur sa tringle, et l'ébène verni du cadre est sûrement le *Paul et Barnabé à Lystre* de Lastmann. L'ombre du grand jonc des Indes passe parmi les moindres ombres de la paroi du fond, avec des nuances insaisissables de valeur, d'une justesse si merveilleuse qu'elle donne, à la fois, la sensation du plan exact de cette canne dont les nodosités sont rendues avec une minutie de primitif et le sentiment de la *brume extérieure* qui tamise la lumière opaline des printemps hollandais au travers de la glace sans tain, aux biseaux taillés à la meule.

Agrandissement sur le cuivre du Jan Six.



Tout cela est rendu par un Maître graveur, tout à la



Agrandissement de la partie centrale du B. 270, *1er état; le* Dr Fautrieus.

joie de produire un chef-d'œuvre de technique exceptionnelle qui ne serait compris que par un petit nombre de curieux. Tout est ciselé, caressé et lentement conçu, jusqu'à cette perfection qui n'apparaît sensible qu'à l'étude, et qu'on dirait « photographique », pour être injurieux, dans le clan des graveurs pressés; comme si ce n'était pas le plus bel éloge qu'on puisse faire d'une œuvre d'art, de ce temps-là, qu'elle ait devancé le document héliographique? Les peintres, en général, ne goûtent que fort peu cette eau-forte dont la tête est assez mal venue et dont le fond de brouillard au delà de la fenêtre leur cause un sentiment de gêne, presque unanime parmi eux. Toutefois dans un premier état imprimé, le vide de la fenêtre était moins grand et s'harmonisait mieux dans l'ensemble. Cela ne représente pourtant pas la trentième partie de cette planche, en surface. Mais le reste, c'est-à-dire toute l'eau-forte et tout le magnifique effort de Rembrandt, leur semble trop savant, parce qu'il semble entendu que l'artiste ne s'est exprimé librement que dans le *Bœuf écorché,* le *Saint-Mathieu,* ou les portraits de Brunswick. Pourtant la dernière pièce, datée de 1665, non sur le cuivre, mais par archives notariales, n'est-elle pas, dans l'extrême finesse et la haute tenue de son exécution, un démenti probant donné, par Rembrandt lui-même? et sa confirmation de son goût pour cet art savant qu'il était seul à exercer?

La pièce est imprimée au chiffon sec, tout à fait « nature ». Rien de ce qu'on voit sur les épreuves ne manque au cuivre. On peut s'en assurer en confrontant l'agrandissement direct sur la planche avec celle d'un fragment d'épreuve correspondant.

*
* *

Son Portrait de 1648, B. 22, succédant au *Jan Six,* à quelques mois de date, montre bien ce que le Maître eût voulu faire s'il n'avait été tracassé, exaspéré par le bourdonnement de cette « mouche du coche », dont la vanité puérile ne sut pas se mirer, avec complaisance, dans le cuivre du graveur, dès son premier état non imprimé. Un rapprochement des deux visages s'impose.

A cette date, Rembrandt a, définitivement, renoncé à ses costumes d'apparat, à ses velléités de gentilhomme. Sans doute, a-t-il donné sa démission de la garde civique où il aimait à parader, au temps de ses élégances et de sa vie mondaine, à l'exemple de son voisin Elias Picquenoy, de son élève Govaert Flinck qui se sont représentés, en action et en costume militaires dans les *Coorporaalschapen* ou les *Schuttersstuken* de leur compagnie. Rembrandt ne semble-t-il pas s'être aussi introduit, en piquier, au second plan de sa *Ronde de Nuit,* en 1642, peu de jours avant la mort de Saskia?

Dans cette eau-forte, il n'est plus qu'un simple bourgeois, un petit horloger, dirait-on, travaillant, feutre en tête, dans sa veste de bure. Mais comme les modelés de son visage sont éloquents, sensibles, tout en méplats et en accents sculpturaux dès le premier état de la planche! Voyez avec quelle puissance d'indication il a massé les plans et l'effet, dès la mise en place sur le cuivre!

L'agrandissement de la page 62 est saisissant. Non seulement tout l'art du portraitiste s'y révèle, mais les moyens d'expression du graveur, la science sans égale de ces modelés qui créent une forme, des volumes, une vibration et une matière, à l'aide de traits entrecroisés ou ponctués; l'acuité de l'observation, la maîtrise du rendu, tout nous parle à la fois, comme si le Maître qui nous regarde dans les yeux, s'adressait à notre esprit, en confidence. Ce qu'il importe d'observer dans ce premier état, c'est l'exagération des accents constructeurs, qui répondait aux excès de pâte et aux coups de hampe du pinceau de ses esquisses peintes.

Ceci aide à comprendre et justifie cela. Bernard Kheil a dit à Baldinucci que Rembrandt préparait ses toiles dans des excès d'empâtements, mais qu'il y revenait, longuement avec de tout petits pinceaux, reprendre et nourrir ces indications brutales par des touches d'une délicatesse infinie, s'ingéniant à ne rien détruire de l'aspect fougueux du premier jet qu'il enrichissait d'harmonies et de vibrations subtiles.

Précisément, le deuxième état du *Portrait,* — moins agrandi, pour ramener notre œil par échelons au format réel de la pièce, — a gagné ces modelés complémentaires qui atténuent la vigueur extrême des premiers accents en donnant aux chairs un grain de peau et à l'ensemble de l'eau-forte, cette ambiance vibratoire d'où tout noir bouché est exclu. Nous y retrouverions l'équivalent du *Portrait d'Adrien van Ryhn,* son frère, au Musée du Louvre, s'il était besoin d'expliquer leurs deux techniques, l'une par l'autre, par deux exemples décisifs. Nul doute que le premier état, avec ses larges appuis, écrasés comme avec du fusain, sur des gris fins préparatoires, encore informes et posés en à-plat, avec les touches mâles des paupières, du dessous de nez, de la bouche et du menton, si semblables aux derniers accents des *Syndics,* n'ait une autorité, *a priori,* supérieure, à celle des épreuves suivantes. Mais la gravure, dans ce format réduit, ne pouvait conserver ces indications dans leur brutalité, surtout dans un portrait dont l'auteur s'était vieilli de quinze ans, en se donnant un air maussade. L'essentiel, chez Rembrandt, est d'approprier ces accents au recul nécessaire pour bien juger d'une œuvre. Les *Syndics* ont été achevés, à distance, par des appuis de la dernière heure, posés en rehauts du bout d'un pinceau large, emmanché à l'extrémité d'un bâton. L'examen attentif de chaque figure ne laisse aucun doute sur cette décision, diamétralement contraire à celle que Rembrandt a suivie, dans cette eau-forte. Tant il est vrai qu'un Maître donne des leçons, apparemment contradictoires, pour ceux qui n'y prêtent attention que d'un œil distrait. Mais c'est dans le même esprit (F. 69).

Antérieurement à ce premier état, l'artiste avait posé sa main droite plus bas, en la dessinant tout entière, lorsqu'il a jugé bon de nous montrer son installation de graveur. Car il ne dessine pas. Il grave. Un papier ne saurait tenir à plat sur cet échafaudage d'un livre surmonté d'une pile oblique de feuillets de papier. Tandis que pour un cuivre l'inclinaison est excellente. La crispation des doigts sur l'outil n'est pas la même que celle de l'écrivain. Le titre de la pièce doit être modifié, en conséquence. C'est un « Rembrandt gravant ».

Ce cuivre merveilleux eut le malheur de tomber entre les mains de Watelet. Il n'en reste plus que le métal d'authentique après qu'on eut abusé de l'art de Rembrandt en créant de nouveaux états, dont celui avec paysage est déjà une contrefaçon française. Il n'apparaît point douteux, en effet, que le Maître ne peut être rendu responsable d'une vue de chaumière, à la mode de l'Ile-de-France, non plus que de la plate imitation de ce portrait, B. 370.

Jésus prêchant, B. 67, sans date ni signature, me paraît devoir prendre place aussitôt après ces merveilleux portraits, bien avant les *Cent Florins*, dans cette suite de pièces ensoleillées que marquent les grandes étapes du *Mardochée* et des *Mendiants à la porte*. Le Christ n'a pas encore ce type inoubliable qui apparaîtra dans les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, s'il rappelle celui de la variante préparatoire de ce tableau du Musée de Copenhague. Reconnaissons dans cette pièce tous les familiers de Rembrandt, apparus, pour la première fois, dans le *Mardochée* et qu'on retrouverait dans l'*Apparition aux disciples*. Cette pièce fut cataloguée sous le titre : *la Petite Tombe* par suite d'une erreur de lecture. On avait lu, à contresens sur l'une des épreuves le visa d'un ami de Rembrandt, un certain Peter de la Tombe. Il avait acquis, de compte à demi avec l'artiste, une *Samaritaine* du Giorgione dont Rembrandt s'est servi pour son eau-forte de 1658, et il avait secondé l'artiste dans des expertises de tableaux, dans divers brocantages d'objets d'art, comme tant de malchanceux de la peinture. — Est-ce le même, dont Théodore Turquet de Mayence a reçu les confidences à Londres, sur la fabrication des vernis à peindre? Ce point mériterait d'être élucidé.

Dans cette importante composition, le Christ apparaît au centre d'une demi-couronne, à peine interrompue par l'avancée d'un pied, au dedans de la courbe interne de ce dispositif. Il est debout, à l'intersection des lignes horizontales et verticales qui assoient la composition. Il prêche, les mains levées. Son geste s'adresse à la foule qui ne l'écoute guère et plus directement, semble-t-il, à la mère de deux petits enfants, dont l'un abandonne sa toupie pour tracer un rond sur le sable. La pièce est amenée à son grand effet lumineux par une série d'artifices qu'il importe de remarquer, si l'on veut comprendre les secrets de l'art de Rembrandt. Tout d'abord, observons que le grand champ blanc du socle de pierre où il jucha Jésus n'est pas la partie la plus éclatante de l'eau-forte. Le disciple assis en avant, la tunique du Christ ont, à la fois, plus de couleur et plus de lumière. Cet éclat leur vient de la masse d'ombre, parallèle au volume de clarté du Christ, mais réduit d'un tiers en épaisseur, et « passant » de chaque côté par une zone de pénombre vibrante. Il y a là, comme une loi qu'on retrouverait fréquemment dans les peintures du Maître, notamment dans la *Ronde de Nuit*. Ici, c'est le personnage de saint Pierre qui sert de prétexte à ce contraste des valeurs, quoique rien ne justifie la coulée d'ombre opaque qui va de son front à terre.

Le large cerné d'ombre factice ourlant les figures à contre-jour, est un autre artifice plus singulier encore; surtout dans la petite cour ensoleillée, où rien n'explique cet audacieux accent. La dernière figure, en arrière de saint Jean, est à rapprocher de la tête de l'Enfant Jésus dans la *Présentation au Temple* de 1654 pour les indications de son visage en pénombre. Les tailles obliques, largement espacées sur le corsage de la mère assise, donnent la sensation d'un ton d'ocre en plein soleil, tandis que le Syrien enturbanné du premier plan offre des tons et des modelés surprenants par le simple jeu des variétés de parallèles obliques. Changez l'aplomb de la pièce, ces nuances de couleur et d'éclat varient d'effet et d'impression, tant il est vrai qu'une réussite en gravure, ne tient qu'à une stricte application des lois de l'illusion optique. La vibration d'été de cet étroit rectangle de papier est extraordinaire. Il est dû aux gradations savantes des traits d'eau-forte, surtout dans les façades ensoleillées, au de là du porche et aux rencontres de tailles obliques se croisant en menus losanges dont l'éclat scintille au bord des ombres largement massées. Les sept figures dans la pénombre sont d'autant plus extraordinaires, que deux d'entre elles n'ont aucun modelé et que, néanmoins, elles restent à leur plan par un tour de force invraisemblable.

La pièce était plus large et comptait quelques figures de plus. Le pied et la babouche qu'on aperçoit, en bas, dans l'angle droit de l'épreuve, indiquent, ainsi que la gravure d'une oreille à l'extrême bord de la planche, à gauche, que le cuivre a été rogné des deux côtés pour concentrer l'effet. Le griffonnage d'ombre sans signification, masquant le dos d'un nain barbu dont on ne voit plus que la tête, corrobore cette observation qui n'est pas isolée dans une étude d'ensemble de l'œuvre de Rembrandt. L'art des sacrifices semble même avoir été, chez lui, le principal objet de ses préoccupations dernières.

Cette pièce magnifique était tombée aux mains de Pierre Norblin de la Gourdaine qui se vanta de l'avoir retouchée. C'est, sans doute, à lui que le British Museum doit ses épreuves frauduleuses où l'on voit l'homme au turban remplacé par le grand *Musicien ambulant*, tandis que le personnage



Agrandissement du Jésus prêchant.

barbu, au-dessus, est remplacé par le *Vieillard portant la main à son béret,* dans une autre épreuve. Ces falsifications qui faisaient la joie des amateurs d'autrefois, par leur rareté, furent obtenues à l'aide d'un cache posé sur le cuivre encré. Elles passaient pour des fantaisies de Rembrandt, bien innocent, puisqu'elles sont tirées sur du papier du XVIIIe siècle. Quoi qu'il en soit, cette pièce forme un heureux prélude à l'œuvre capitale de toute la carrière du Maître.

*
* *

La *PIÈCE AUX CENT FLORINS* domine tout le magnifique effort de Rembrandt, très haut par delà les sommets des *Syndics* et des *Pèlerins d'Emmaüs.* Elle est, sans contredit, l'une de ses conceptions personnelles les plus neuves et les plus géniales. Malgré son petit format, elle demeure l'œuvre la plus considérable de toute sa vie, tant par l'ampleur de sa composition et du sujet choisi que par l'heureux succès de sa réalisation esthétique et technique, résumant toutes ses qualités d'observateur pénétrant, toute la science de son clair-obscur, toute la variété savoureuse de son incomparable métier de graveur. La *Pièce aux Cent Florins* est une œuvre complexe. Comme une cathédrale, masquant sous les dehors d'une œuvre d'imagination fantaisiste, le chef-d'œuvre de mécanique et d'équilibre de sa construction rigoureusement calculée, elle est avant tout une merveille d'exécution, lentement élaborée, dont on ne pourrait rien distraire sans déséquilibrer le strict ensemble réalisé.

Toutes les ressources de sa science du clair-obscur qui lui sert à parer de prestige et de poésie les plus humbles choses, en animant l'atmosphère rendue visible et vivante par une vibration mystérieuse, toutes les sautes imprévues de l'activité cérébrale de Rembrandt, en lutte avec un tempérament de sédentaire, sont imprimées là dans l'une de ces épreuves vénérables. C'est ici, qu'on peut le mieux déchiffrer sous le fouillis des tailles accumulées, par-dessus des repentirs et des effaçages nombreux, puis lire l'aveu le plus complet de ces formules réputées secrètes, de ces timidités insoupçonnables, de ces audaces triomphantes qui sont toute la psychologie et la technique du Maître des *Cent Florins.*

Cette appellation lui fut attribuée du vivant de l'artiste, et peut-être bien par lui-même, lorsqu'il

fixa le cours de ses eaux-fortes. Dans un échange avec Pieter Zoomer, la *Prédication de Jésus* figure en effet pour cette somme qui semble bien représenter sa valeur fixée par Rembrandt. Ce petit cuivre de quarante centimètres (0,396 × 0 281), catalogué, B. 74, sous le titre incomplet de *Jésus guérissant les malades*, se place chronologiquement dans sa carrière, entre le *Jan Six* plus également précieux de matière, et la fougueuse et multiforme esquisse des *Trois Croix*. Il y a tout lieu de croire que la *Pièce aux Cent Florins* fut exécutée vers 1649-50, années durant lesquelles on ne connaît aucune eau-forte datée de sa main, ni aucune œuvre peinte qui puisse être substituée à cette gravure pour occuper le long labeur de cette période mystérieuse.

Malgré son apparente facilité d'exécution et l'audacieux parti pris de laisser-aller dans l'inachèvement voulu d'un tiers de la planche, c'est une œuvre de longue haleine, comme les *Pèlerins d'Emmaüs*. Pleine d'hésitations, d'effaçages et de repentirs, de remaniements importants jusque dans sa conception générale, la composition et la disposition des groupes, jusque dans son sujet lui-même, qui a évolué en s'enrichissant vers la multiplicité des épisodes synthétiques, c'est l'œuvre la plus représentative des méditations évangéliques de Rembrandt.

Avant d'en aborder l'étude, il faut écarter, tout de suite, la légende romantique des secrets personnels, des petits trucs insoupçonnables, des artifices d'imprimerie de Rembrandt, inventée par les falsificateurs de ses œuvres, au XVIII[e] siècle. On doit s'assurer, d'abord, qu'il n'existe aucune épreuve originale des *Cent Florins* qui ne soit : *tirée nature*. C'est-à-dire, qui ne soit essuyée, loyalement, au *chiffon sec* sur le cuivre, et imprimée comme un burin de Dürer ou de Lucas, comme les pièces d'Abraham Bosse, son contemporain.

Le contrôle est d'ailleurs facile, en étudiant une rarissime contre-épreuve du premier état conservée au British Museum, à côté des plus précieux exemplaires de cette pièce qui font aussi partie du portefeuille de l'illustre musée (page 80).

La légende des trucs d'impression de Rembrandt a servi à masquer l'incapacité chronique de ses imitateurs qui ont laissé à leur imprimeur le soin de colorer leurs planches. Tant d'estampes modernes passent pour des eaux-fortes qui n'ont d'autre qualité que le talent de leur imprimeur! Tandis qu'un cuivre de Rembrandt, tel les *Cent*



Agrandissement du JÉSUS PRÊCHANT.

Florins, pourrait être placé sur une machine de taille-douce mécanique et donner, après aciérage, des épreuves identiques aux plus belles, sorties de sa main. Elles fourniraient la preuve que *si le Maître a voulu travailler si longuement les fonds et les demi-teintes de son chef-d'œuvre, c'est dans un but d'art déterminé, en vue d'un effet spécial qui l'intéressait, autant que la composition de la scène,* comme dans son *Jan Six,* c'est qu'il attachait une extrême importance à ces détails techniques, sans lesquels il n'eût pas pu rendre l'essentiel de ses intentions.

Je dois rappeler ici que, malgré tous les soins apportés aux reproductions de cet ouvrage, les originaux des eaux-fortes doivent être consultés pour suivre mes démonstrations, car les hélios sont fort loin de rendre les variétés de nuance et de transparence des fonds qui forment l'excellence de l'art rembranesque.

« Je crois que l'Art est d'autant plus parfait qu'il s'éloigne du métier sensible », disait Léonard, en répondant, d'avance, aux excès de personnalité des arrivistes d'aujourd'hui. Il est singulier que les deux plus grands *Expressionnistes*, le Vinci et Rembrandt, aient été conduits, tous deux, par des chemins divers, pour la réalisation de formules tout opposées, vers un métier minutieux, vers une technique de travaux ténus, lentement superposés. La qualité de la matière et la transparence des ombres furent leur grande préoccupation technique et leurs deux plus sûrs moyens d'expression.

On pourrait d'ailleurs, exposer, comme un théorème, cette vérité indiscutable, apparemment paradoxale, que la suprématie des eaux-fortes de Rembrandt réside, avant tout, dans sa technique personnelle. En effet, si l'on observe qu'un certain nombre de ses cuivres ont perdu la vertu de produire des épreuves comparables à celles qu'il tira sur sa presse, sans que pour cela leur composition, leur dessin, ni le dispositif même des tailles aient été modifiés, il faut bien admettre que leur usure, ou les retouches maladroites, ont rompu l'admirable équilibre des *nuances* de l'encre par ce rapport des tailles, que seul un technicien de la science de Rembrandt était capable de créer et de maintenir.

Bernard Kheil, qui travailla, comme élève ou compagnon, chez Rembrandt, lorsqu'il grava les *Cent Florins,* a fourni à Baldinucci des détails sommaires sur ses procédés de gravure, que confirment pleinement les observations faites à la loupe, sur toutes ses œuvres de prédilection. La ténuité inconcevable de ses travaux superposés est signalée, par lui, comme l'essence même de sa technique personnelle.

Ces considérations préliminaires n'étaient pas inutiles avant d'essayer de lire sur une belle épreuve, toute la genèse de la *Pièce aux Cent Florins,* telle qu'elle se dégage d'une étude patiente des diverses phases de son exécution.

Supposons l'œuvre devant nous, dans l'une de ces huit épreuves magnifiques du British Museum, du Rysk-Museum, de la Bibliothèque Nationale, du cabinet Dutuit, du cabinet Edmond de Rothschild ou des Musées de Vienne et de Berlin. Écartons, surtout, les fac-simile très infidèles d'Aman-Durand ou du Rovinski. Prenons même, au besoin, l'une des vingt-cinq épreuves moins rares, mais, parfois, artistiquement plus précieuses du musée Bonnat, reproduite ici, de Chantilly, etc., dites du deuxième état, pour une simple adjonction de quelques tailles secondaires sur le cou de l'âne, et qui ont parfois une transparence vibratoire plus grande, avec de délicieux gris argentins.

Il est facile, dans un examen rapide, de discerner que le sujet de cette estampe n'est pas aussi restreint que le titre de Bartsch. Ce n'est pas seulement *Jésus guérissant les malades* que nous avons devant les yeux, mais une synthèse de la *Prédication évangélique* avec les multiples épisodes de la dispute avec les Docteurs « secs de cœur, semblables à des sépulcres blanchis » ; la conversion d'Athanaël, le « laissez venir à moi les petits enfants » ; puis, toujours en allant de gauche à droite, le Christ évangélisant; le cortège des miséreux qui vont au prophète, avec la foi naïve des simples et cette ferveur des miraculés qui fait la moitié du prodige, au dire même de Jésus; enfin l'eunuque et le chamelier, appelés à revendiquer la scène pour cet Orient chimérique, où Rembrandt fait errer les loqueteux d'Amsterdam.

L'éternelle soif de l'humanité douloureuse l'a conduite vers cette double source : celle qui abreuvait, déjà, les caravanes, aux lointains légendaires des temps bibliques et celle qui s'épanche vers elle d'une âme rayonnante que Rembrandt a rendue visible en l'extériorisant tout autour de Jésus, dans une vibration lumineuse. Voici aux pieds du maître, la paralytique sur son grabat, fait d'une natte

arabe que Rembrandt possédait déjà en 1630, où elle figure dans un *Saint Jérôme*, gravé par van Vliet. Là, c'est tout le groupe des suppliants qu'il esquissa, à la plume de roseau et au brou de noix dans un croquis du Musée de Berlin (page 75). On y voit un cul-de-jatte épique, derrière une élégante agenouillée, figurant, ici, la Madeleine suivant le concept rembranesque du moment. Tout au fond, c'est une grabataire étendue, à demi, sur des coussins, puis un nabot hydrocéphale. L'aveugle du Siloah, si touchant de confiance candide, le suit appuyé sur son bâton noueux. Il est mené par une vieille, fort dolente, qui le soutient d'un tendre effort. Au-dessous, voici la fille de Jaïre étendue sur une claie d'osier, mise en travers d'une brouette. Sa vieille mère qui passe un doigt dans la bricole du véhicule, la désigne à la pitié de Jésus. En avant d'elle, le grand eunuque semble attendre d'être baptisé. Un petit ânier accroupi près de sa bête, joliment harnachée à la mode espagnole, complète l'assistance avec un chamelier bavard qui s'informe de ce qui se passe, auprès de quelques comparses formant la foule des pèlerins. Une coquille Saint-Jacques, jetée à terre au premier plan, témoigne, ainsi, du but final de leur pèlerinage. L'heure est rembranesque par excellence, dans la magie des soirs ensoleillés. C'est l'instant des puissants contrastes et des irradiations lumineuses, l'heure où les rayons obliques de l'astre à l'horizon dessinent les contours d'un large ourlet d'ombre ardente qui vibre.

Entre les prestiges des projections solaires et l'opposition du grand pan d'ombre pailletée d'or, le Christ se tient debout, au pied des remparts, près de la Porte du Bétail, vers la margelle de Béthesda, au seuil de la Cité cruelle. De la piscine aux cinq portiques, décrite par l'Apôtre Jean, on ne devine qu'un arceau, perdu dans la transparente blondeur d'une ombre fraîche.

Des Docteurs du Temple et des Pharisiens sont venus l'épier, car c'est un jour de Sabbat, où il est interdit de guérir les malades. Ils discutent entre eux, sans prêter attention à sa parole.

L'antithèse est puissante et son effet dramatique s'accroît par cette trouvaille de grand artiste et de philosophe qui a su exprimer, sans aucune ombre, le groupe des Docteurs et des Pharisiens, tandis qu'il a réservé toutes les caresses de sa pointe aux miséreux confiants, aux grabataires, à la foule anonyme des disciples obscurs gravitant autour du Prophète. Ce n'est donc plus tel épisode évangélique étroitement évoqué, mais un aspect nouveau d'un christianisme agrandi, plus en profondeur qu'en surface, exprimé par une sorte de Tolstoï de la peinture, avec des accents d'un pathétique inconnu jusqu'à lui.

Tout d'abord, déterminons l'épaisseur et la préparation du cuivre par les biseaux des épreuves et le « coup de presse » qui s'y voit encore. L'épaisseur du métal est réduite au minimum, contrairement à nos pratiques modernes. Tout au plus, la plaque de cuivre offrait-elle un millimètre, faible, de profondeur aux travaux de l'outil et à l'action de la morsure. Sans biseau et découpée sur les bords à l'aide d'un ciselet dentelé, elle en portait l'empreinte dans le coup de presse, comme dans le *Jan Six*, la *Grande Présentation au Temple*, la *Petite Résurrection de Lazare*.

Il n'est pas impossible que quelque relique de ce cuivre vénérable ait survécu au morcellement spéculatoire du captain Baillie. On sait que cet industrieux et malhonnête graveur acheta au XVIIIe siècle, de son confrère Greenwood qui l'avait religieusement conservée, cette planche en partie usée, qu'il allait exploiter avec un rare cynisme. D'une pointe aussi insolente qu'inexperte, il reprit tous les travaux de la gravure en réformant le dessin. Il transforma en caricature l'expression des personnages. Il mit un grain d'aquatinte sur la tête de Jésus, quelques coups de berceau à la manière noire dans les fonds, puis il réédita la célèbre estampe. Non content de cet heureux exploit, il découpa le cuivre, pour une nouvelle édition ne comprenant, d'abord, que le groupe capital, sectionné en plein cintre, entre l'enfant debout, à gauche de Jésus, jusqu'à l'extrémité de la brouette. Les déchets du cuivre formèrent encore trois autres planches dont le tirage fut mis en vente, ainsi que le métal lui-même, balafré d'un croisillon au burin. Il se peut, donc, qu'il subsiste, au moins, un vestige de ce cuivre célèbre qu'il serait intéressant d'examiner malgré ces mutilations.

La plupart des cuivres de Rembrandt, parvenus jusqu'à nous, sont extrêmement minces. *Les Mendiants à la porte* sont amincis au point d'être semblables, en bas, à un paillon écroui. Seul, le cuivre de l'*Enfant prodigue* atteint un fort millimètre d'épaisseur. Mais il n'avait pas été préparé par le Maître. Il porte, au verso, une figure de géométrie gravée au burin, pour la démonstration de la quadrature du cercle par quelque savant d'Amsterdam.

Comment Rembrandt attaquait-il son cuivre? La planche inachevée du *Dessinateur devant le*



Agrandissement du groupe sacerdotal de la Présentation au Temple.

modèle semblerait nous dire qu'il griffonnait, à même la planche, une mise en place sommaire à la pointe, qu'il reprenait sur un vernis blanc. Mais pour des sujets de grande prédilection, pour ces œuvres longuement caressées qu'il voulait graver, *à sa manière*, l'artiste ne procédait plus ainsi. Il dessinait, au préalable, un croquis sommaire dont l'image, inversée dans un miroir, lui servait de guide pour le reporter sur son cuivre. Mais ce n'est que par fragments, comprenant, au plus, quatre ou cinq personnages, qu'il avançait son œuvre par ce point de départ spirituel et capricieux, tout en griffonnements superposés, si contraire aux traditions classiques, dont il savait tirer parti pour diluer dans l'air une forme impérieuse, un contour trop précis.

Avec tout ce que nous connaissons aujourd'hui de l'histoire du Maître, on peut véridiquement évoquer sa grande ombre, le voir revivre en sa maison en plein travail. Outre son *Portrait gravant* de 1648, on a ce beau dessin de sa main, aujourd'hui au Rembrandt-Huis où il s'est représenté en blouse d'atelier, raide des coups de pinceau qu'il essuyait, à même (page 55). On a cet autre dessin, du Louvre (page 8), où il corrige ses élèves, dans l'atelier supérieur de son hôtel.

Connaissez-vous le logis de Rembrandt? Il existe encore à Amsterdam dans la Joden-Bredestraat. Son atelier, au premier étage, est une longue pièce assez basse, percée de quatre fenêtres au levant, ouvrant sur la rue. Il mesure à peu près neuf mètres, sur six de large, avec un plafond à solives à douze pieds de hauteur. C'est là qu'il grava les *Cent Florins*. C'est sous cette lumière blonde, mais parcimonieuse, que sont nés tous les grands chefs-d'œuvre, de la *Mort de la Vierge* au *Phénix*.

Devant une petite table étroite et dans l'attitude de son *Portrait* de 1648, l'artiste s'est assis, feutre en tête, auprès d'une fenêtre, perpendiculairement à son plan. Il vient d'achever la mise en



Esquisse préparatoire pour la PIÈCE AUX CENT FLORINS.

place schématique d'un groupe qu'il a rendu visible en l'effleurant d'un chiffon gras d'imprimeur. Sur une petite coupelle de braise en poudre, il va faire chauffer sa planche qu'il enduira d'un vernis transparent.

Ce vernis était composé d'une partie d'asphalte, ou d'ambre gris suivant le cas, et d'une partie de mastic en larmes, préalablement broyées avec de l'élémi, puis incorporées dans un poids égal de cire vierge, maintenue liquide à chaud, dans un pot de terre vernissée. Ce vernis, mis en boules d'environ une once, était étendu en nappe sur le cuivre, à l'aide d'un tampon qui l'égalisait. Il pouvait être noirci, immédiatement, à la fumée d'une torche de cire promenée sous la plaque, tenue, vernis en bas, à bout de pince par le graveur, lorsqu'il voulait y dessiner d'importants travaux de morsure. La pièce de la *Présentation au Temple* de 1654 est un exemple de cet emploi de vernis noirci.

Mais c'est vraisemblablement sur un vernis, non fumé, que Rembrandt allait procéder aux travaux délicats de la construction mieux écrite d'un personnage. C'est à dire qu'il est intéressant d'observer, sur l'agrandissement d'un fragment de la planche du *Jésus au milieu des docteurs* (page 48) combien un croquis, facile d'apparence, est une œuvre d'application mesurée. La construction de ces figures d'eau-forte pure, qui semblent venues du bout de la pointe sans préparation raisonnée est, au contraire, formée de petits points, très rapprochés comme les trous d'un poncif. Il est évident que Rembrandt a décalqué son dessin sur le vernis, en trouant le papier par une série de coups de pointe. Ce procédé, qu'il n'emploie que pour les figures, les mains, les indications capitales, se retrouve, en partie, dans les *Cent Florins* et nous initie à ses méthodes de graveur.

Croquis au brou de noix pour la PIÈCE AUX CENT FLORINS. Berlin.



Vous connaissez l'*Erasme* de Dürer et son *Grand Saint Jérôme,* calligraphiant l'écritoire en main, sous le jour oblique de droite? Sauf la loupe, on dirait deux graveurs appliqués à un *premier état.* Il faudrait même évoquer Rembrandt, derrière un globe d'horloger travaillant le soir, à la chandelle, sur l'étroit reflet lumineux qu'il couvre de travaux ténus.

Soit qu'il voulût se préserver des sautes de son humeur fantas-

que, qu'il fût impatient d'un résultat, ou que son vernis lui inspirât des inquiétudes, il n'en gravait qu'une petite surface à la fois, qu'il faisait mordre aussitôt à l'acide. Son travail lui apparaissait, alors, en légers traits teintés d'oxyde, comme une nielle sur un champ d'or.

On employait, pour cet usage, *l'eau de départ* des affineurs de métaux qui servait à séparer l'or du cuivre. Elle était semblable à cette eau-forte que Raymond Lulle passe pour avoir inventée, vers la fin du XIIIe siècle, à moins qu'il n'ait transcrit la formule de ce premier alchimiste qui grava, en 1150, une inscription sur l'épée du roi Roger de Sicile. Ce mordant était moins réputé que *l'eau-forte à couler*, fabriquée par les graveurs eux-mêmes, avec du vinaigre blanc très fort, du sel ammoniac, du verdet et du sel marin. On s'en servait en la versant, avec un pot de grès, à la surface du cuivre, maintenu en pente douce au-dessus d'un baquet de bois, où on la recueillait toute bleue, pour la verser, de nouveau, sur la plaque, jusqu'à l'obtention de l'effet désiré. De là, son nom de *l'eau-forte à couler*.

Mais cette morsure laissait, au fond des tailles, un oxyde spongieux, les bouchant en partie, au point d'en rendre l'encrage très incomplet aux premières épreuves, si l'on ne prenait soin de les décaper. On peut s'en assurer dans un prétendu premier état du *Portrait de Lutma*, collection Dutuit, où l'encre n'a pu pénétrer complètement aux creux du cuivre. Ce qui prouve le peu d'intérêt des états rarissimes de curiosité; car si cette épreuve est bien la toute première épreuve tirée sur cette planche, elle est fort loin de valoir, artistiquement, une épreuve plus ordinaire, mais complète, malgré cette preuve d'antériorité.

La formule, très empirique, donnait ces tons délicats qu'on voit dans les Callot, aux lointains grouillants d'imperceptibles personnages, chez Rembrandt ces blonds argentins qui vibrent dans le fond de gauche des *Cent Florins* ou dans les gris fins de la *Grande Présentation au Temple*. Certains jours de basse pression barométrique, la morsure était si faible que le cuivre retenait à peine l'encre dans des travaux crevés et gris qui faisaient le désespoir des graveurs de métier. Rembrandt semble avoir cultivé ces accidents pour en tirer parti, telle l'essence même de sa technique personnelle, et en faire la base du principe vibratoire de ses fonds, maintes fois surchargés de travaux divers.

La *Pièce aux Cent Florins*, en son premier état non imprimé, devait comprendre, tout au plus, le groupe de Jésus et de la mère juive qui tient son enfant sur les bras. A cet instant de son travail, Rembrandt n'avait en vue que l'épisode du « *Laissez venir à moi les petits enfants* ». Car son Jésus était plus grand, dans une tout autre attitude. Il tendait les mains, en avant, dans un geste d'accueil, inclinant à gauche, et bien plus de trois quarts, la tête et tout le torse, vers une femme un peu plus grande, moins proche de lui, et plus de profil que la mère juive actuelle. Voyez! La main gauche, effacée, de ce premier état se retrouve, presque tout entière, à la hauteur du pilier et son ombre portée demeure encore en traits d'eau-forte, sans aucune justification, sur la robe du Christ, où l'on voit que sa tache fut reliée plus tard à d'autres modelés tout aussi capricieux.

Un peu plus bas, sur la robe, se voit encore l'ombre d'un autre pouce et d'un index en partie effacée, puis tout à fait brunie, à droite, dans le pli blanc, où se lit si bien la paume et le pouce de la main accueillante. La main droite devait être gravée, dans cet état primitif, sur le premier pli blanc de la manche droite, à mi-hauteur, à la place d'un creux nettement sensible dans les modelés de ce pli.

Le groupe, si argentin de morsure, des sept figures de second plan, représentant les Docteurs et les Pharisiens en dispute, a subi, lui aussi, de graves remaniements.

Le premier vieillard, accoudé vers la marge, avait tout d'abord un béret, et sa main droite était levée jusqu'au bas de sa barbe blanche. L'ensemble du groupe montait un peu plus haut, en dessinant un arc de cercle, dont le béret du second docteur indique actuellement le départ, à droite. La main levée, en arrière de ces deux personnages n'était pas destinée à masquer les yeux de l'écouteur du troisième plan, lequel n'a pas la place matérielle pour se tenir entre les deux docteurs et la muraille. Elle appartenait à une autre figure, aujourd'hui disparue, dont le bonnet, ou le turban, se voit encore, tracé parmi les tailles de la paroi rocheuse.

Toutes ces transformations incessantes eussent fait l'objet d'états multiples, si Rembrandt avait été l'homme âprement intéressé qu'Houbraken nous a présenté, de ouï-dire, sans l'avoir pu connaître. Il est superflu de dire combien les amateurs les auraient recherchés, à prix d'or, si le Maître eût consenti à les perpétuer sur des épreuves, tirées à petit nombre, selon l'usage.

Nous sommes, dès maintenant, fixés sur la créance due à ces légendes, qui ont pris naissance, en Hollande, dans le milieu même où Rembrandt eût dû trouver des défenseurs de sa mémoire, dans ce clan « des hauts seigneurs et bourgmestres » d'Amsterdam qui l'assassinèrent juridiquement, puis s'étant enrichis de ses dépouilles, le firent traditionnellement injurier par leurs descendants qui se vantaient d'être les héritiers des protecteurs du Maître.

Il existe, au Musée de Berlin, un croquis d'un intérêt capital pour l'étude de la technique rembranesque, faite d'apports fragmentaires et provisoires, très fréquemment remaniés. C'est le groupe de la Paralytique, de la Madeleine et des suppliants, y compris le cul-de-jatte à la béquille (page 75). Il s'y trouve deux personnages supplémentaires, dont une femme montrant sa mâchoire, qui furent gravés sur le cuivre, puis supprimés afin de rompre l'armature trop nettement pyramidale du groupe qu'ils formaient avec les personnages à la droite du Christ.

Ce dessin n'étant pas à l'échelle, ni strictement conforme au tracé des figures sur le cuivre gravé, on doit conclure que Rembrandt ne reportait pas en décalque sur un vernis, ou sur le métal nu, les indications générales de sa composition, suivant l'usage constant des graveurs professionnels.

Le beau dessin du *portrait de Renier Ansloo*, du cabinet de M. le baron Edmond de Rothschild, ne se superpose pas davantage à l'eau-forte dont il est l'esquisse.

Toutefois, on a la preuve qu'il prenait, parfois, la peine d'arrêter très exactement sa composition sur le papier avant que d'attaquer son cuivre. Il la reportait, alors, par des lignes de points trouant son papier comme les picots d'un poncif, ainsi que nous l'avons vu pour le dernier croquis préparatoire du *Jan Six* et dans sa planche de *Jésus au milieu des docteurs* de 1654.

C'est donc au jugé, ou mieux, à l'aide d'un miroir que le Maître dessinait, à l'envers, son tracé sur le cuivre. Au moment du report sur le métal du groupe esquissé dans le dessin du Musée de Berlin, le pilier d'angle où s'appuie le Christ n'était ni gravé, ni même indiqué sur la planche. Ce pilier devait remplacer les primitives draperies du manteau de Jésus, s'inclinant vers la gauche dans le premier état non imprimé. Il fut gravé par dessus les lignes biaises qui construisaient ce manteau et qui traversent encore ce pilier, dans la partie nuancée d'ombre. Lorsqu'on tient une épreuve des *Cent Florins*, perpendiculairement à ses aplombs, on lit très facilement toutes ces lignes antérieures.

Mais, dans le premier jet de la construction de ce pilier, Rembrandt avait couronné son massif de maçonnerie par une indication d'herbes menues, comme en ont toutes les vieilles pierres au bord des sources, dans les lieux frais. Un grand pli du manteau du Christ est venu plus tard prendre la place de ces mousses qui subsistent encore, en partie. Voyez leurs restes, très reconnaissables, sous la main gauche et dans le large pli de ce manteau.

Ce pilier et le mur qu'il termine, apportent dans la composition les deux lignes, l'horizontale et la verticale, qu'il était de rigueur d'introduire dans toute œuvre bien ordonnée, de ce temps-là, pour en fixer les aplombs et la perspective.

Quoiqu'il semble bien, à la fraîcheur des blancs et des accents très nets de la Madeleine, que son groupe n'ait pas été gravé sur des repentirs, il ne faudrait pas croire qu'il fut exécuté tout de suite après l'effacement du premier état et des personnages du Christ et des femmes. L'examen de son raccord avec la partie plus à droite, — notamment dans le sol et les pieds nus dépassant la brouette, — nous entraînerait, au contraire, vers la conviction que ce groupe a servi de liaison tardive entre les Pèlerins debout et le Christ presque définitivement construit.

Cependant reprenons notre loupe et fouillons ce morceau savoureux d'observation directe et d'exécution prestigieuse.

Les mains jointes du suppliant, ses bras noueux, sa casquette fourrée, ornée d'une bande de broderie vers le haut, son lourd manteau de poil, le linge qui part du cou et se contourne en serre-tête, son visage si expressif, tout cela fut construit au format d'une miniature, directement sur le vernis, et mordu sans retouche à l'eau-forte.

A peine quelques traits de burin et de légers travaux de pointe sont-ils venus apporter leurs rehauts, ou leur matité, dans les ombres des bras, leur accent incisif dans le linge du cou et le dessin de la lèvre inférieure, avec l'appui de quelques notes fortes dans le modelé des poils de la casquette et du manteau. Aussi, quelle n'est pas notre surprise en trouvant, sous la loupe, dans cet étroit morceau



Agrandissement de la brouette des CENT FLORINS.

d'un bras, ces modèles si minutieux, si variés, construits tout d'abord en traits de force dans le sens du modelé, puis complétés par d'imperceptibles picotis de points extrêmement ténus, rompus, dans le bras droit, par des coups postérieurs de pointe sèche. Voici donc un morceau de minutieuse pratique magistrale, où toutes les indications ont porté juste du premier coup. Agrandi à l'échelle humaine, ce fragment ne perdrait rien de ses accents.

Ce suppliant porte une robe à franges, dont le mouvement de son genou droit fait valoir le dessin précieux, dans un geste assez peu vraisemblable. C'est que ce morceau d'étoffe blonde n'a été amené là, dans la composition, que pour faciliter l'un des artifices les plus usuels de Rembrandt, son très audacieux et si personnel parti pris de cerner d'un large cordon sombre les figures dans la lumière, en créant des ombres factices, — très discutables comme vraisemblance, — mais formant des accents puissants et impérieux dans l'ensemble de sa composition.

Il est bien évident que les mains du *suppliant* ne peuvent pas porter, à la fois, leur ombre en silhouette sur la robe du Christ et sur le pilier qui est très en arrière, puisque sa tête profile une autre masse d'ombre sur cette même robe, à forte distance de l'ombre partie des mains. C'est donc, là, un adroit artifice.

Agrandissement du groupe de l'Aveugle des CENT FLORINS.



Il est non moins certain que la main droite de la *femme paralytique* ne peut pas s'appuyer sur le sol si près de l'orteil droit du Christ, ni porter cette étroite ombre forte qui ourle, si puissamment, le contour de ses doigts. Autre artifice de même style.

Il est assez comique de remarquer, sur le tripatrouillage infâme du captain Baillie, la « rectification » de cette « erreur » du Maître!

Le même parti pris se retrouve ailleurs, à gauche, tout du long de la silhouette du jeune Athanaël assis et méditant, une main sur la bouche; puis tout autour des doigts du Christ accueillant le petit enfant.

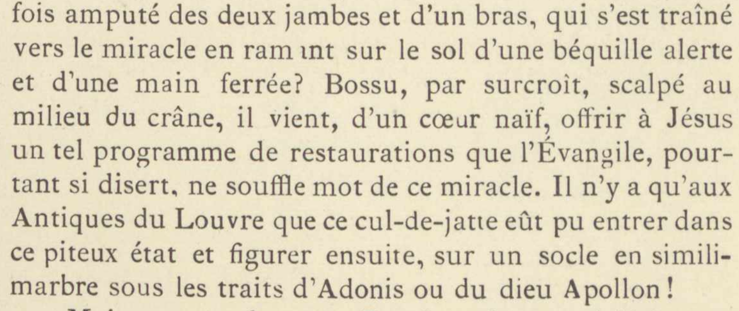
La gravure de la *Madeleine* est beaucoup plus savante. C'est, d'abord, une mise en place à l'eau-forte étonnamment experte, pleine de menus détails savoureux, si justes dans leur plan, si bien observés, comme le dessin des socques de cuir bâillant vers le talon, leurs semelles neuves, à la mode turque; puis le picotis d'une couture sur la jupe et le décor précis d'une écharpe tombant en

deux flots mous, derrière son turban. Ici, c'est une reprise à l'outil des larges ombres fortes de cette écharpe, par une série de petits coups de burin, non ébarbés, jetés en travers des morsures de mise en place de ces ombres, en formant, vers la lumière, un « *passage* » adroitement nuancé. D'autres coups d'un burin mal taillé ont soutenu, plus tard, les traits de construction du turban dans la lumière et leur ont donné cette puissance de ton, ce « *gras* », qui crée le grand éclat des blancs par contraste et la qualité impérieuse des noirs.

Ailleurs, des traits, presque horizontaux et gravés à la pointe, sont venus colorer le vêtement trop rongé de lumière. Si dans la palette du peintre certain ton d'ocre éclatant crée l'illusion de l'or, ce travail horizontal colore le papier d'une impression équivalente. Rembrandt l'emploie fréquemment pour exprimer, avec bonheur, la vibration du soleil sur des tissus dorés.

Enfin, pour enlever à cette figure de premier plan, le côté trop précieux d'exécution qu'il jugeait nuisible à l'ensemble, en cette place, le Maître l'a sabrée, en dernier lieu, de quelques fortes tailles d'un burin volontaire et brutal.

On sent que « *l'humoriste de première classe* » s'est amusé comme un rapin, en gravant le type inoubliable du *cul-de-jatte*. Où a-t-il rencontré cet éclopé des grandes guerres, ce débris humain, à la fois amputé des deux jambes et d'un bras, qui s'est traîné vers le miracle en ramant sur le sol d'une béquille alerte et d'une main ferrée? Bossu, par surcroît, scalpé au milieu du crâne, il vient, d'un cœur naïf, offrir à Jésus un tel programme de restaurations que l'Évangile, pourtant si disert, ne souffle mot de ce miracle. Il n'y a qu'aux Antiques du Louvre que ce cul-de-jatte eût pu entrer dans ce piteux état et figurer ensuite, sur un socle en simili-marbre sous les traits d'Adonis ou du dieu Apollon!



Agrandissement du deuxième état des Cent Florins.



Mais avec quel amour Rembrandt a modelé la traverse de sa béquille! le détail de la triple corde qui ceint son vêtement, dont le fond, rapiécé d'un emplâtre de cuir, pèse sur son moignon empaqueté de bandes!

La gourde à son côté droit, à hauteur de ceinture; la bosse qui pointe sous son vêtement, le scalp d'une si étonnante géographie (à moins qu'il ne soit un emplâtre) comme tout cela est juste, spirituel et fort!

Quoi qu'il en soit, c'est l'un des monstres les plus singuliers de la série des « *Gueux* », l'un des plus amusants morceaux traités de verve dans cette eau-forte. Il fut indiqué en trois traits de plume dans le croquis du Musée de Berlin, mais cependant de telle sorte qu'on ne peut douter qu'il avait fait l'objet d'une étude particulière et directe, dont l'indication schématique ne se retrouve, ici, que pour fixer sa place dans la composition.

Revenons maintenant au *Christ,* à cette grande figure ascétique qui a si longuement hanté les rêves de Rembrandt et rappelle celui d'Emmaüs dans notre tableau du Louvre!

Étudions quelles évolutions cette apparition lumineuse a subies sur le cuivre avant d'être, enfin, acceptée par le Maître comme l'expres-



Agrandissement de l'unique contre-épreuve du premier état des CENT FLORINS. British Museum.

sion définitive de sa conception du divin. Toute la face n'est qu'un fouillis de traits usés, brunis, effacés, puis repris assez gauchement à la pointe sur un métal tout en bosses et en trous, où le dessin se perd, où le modelé flue dans une matière inconsistante. On y devine plusieurs masques superposés, cherchés pieusement dans une grande émotion, puis confrontés avec « cette image intérieure » que le Maître s'était formée, au courant de ses quotidiennes lectures, d'un Christ très humain, très *peuple*, et cependant au-dessus de l'humanité par le rayonnement latent de sa parole évangélique.

En le comparant à celui d'Emmaüs qu'il avait peint l'année précédente, on sent, ici, que cette recherche lente, ardue, obstinée, poursuivie en ce petit format, sur ce cuivre bosselé par les effaçages, avait pour but de créer un autre aspect de cette grande Ombre qui troublait si fort le peuple d'Amsterdam et son peintre le mieux inspiré. On comprend que ce nouvel effort tendait vers une incarnation, plus concrète encore, de cette figure que, malgré le recul des âges, Rembrandt découvrait avec un œil de visionnaire, au delà des textes, tant de fois relus, de la vieille Bible de son père. Ce Christ qu'il a voulu marquer des tares de son humanité misérable pour en faire l'une des plus émotives conceptions du divin dans l'art moderne, en mêlant à la vie réelle du XVIIe siècle la rayonnante apparition de sa tunique de lin blanc.

Dans cet immense thème de la *Prédication de Jésus* quelle serait son attitude? Indifférent aux disputes des docteurs, sera-t-il ce Messie isaïque qu'ils discutent sans l'espérer? Sera-t-il le vengeur



des pollutions du Temple? le faiseur de miracles qui ne guérit que ses fervents? Le silencieux acceptant du *Cenacole* de Léonard? Non! Ce sera l'Orateur; celui qui enseigne et qui évangélise, celui dont le geste d'accueil crée l'exemple de sa loi d'amour et de pardon!



Agrandissement du premier état des CENT FLORINS. Bibliothèque Nationale.

C'est ce geste et cette expression que le Maître a cherchés si longtemps sur son cuivre en y laissant, comme à dessein, les traces, presque mobiles, de leurs diverses transformations. C'est le flottement de son esprit, l'indécision de sa vision lointaine qui rend fluctueux son dessin et qui laisse autour de ce geste, cette hésitation des contours où flue la forme impérieuse, où se continue le mouvement des doigts. Mais c'est de l'imprécision troublante des traits du visage que naît cette expression complexe d'un regard qui voit en dedans et ne se fixe nulle part, de cette bouche qui parle presque sans s'entr'ouvrir comme si le « *Verbe* » de saint Jean n'avait pas besoin des moyens physiologiques pour exprimer son Évangile qui s'épand par rayonnement.

Voyez combien de fois la seule main gauche a subi de transformations! Rien que dans la place qu'elle occupe, on compte trois contours successifs de l'index et deux mouvements différents du petit doigt. Mais, antérieurement, toute la main était un peu plus haut et de face. On retrouve le dessin d'un pouce tout entier en dehors de celui qui est resté définitivement sur la planche, et, tout autour de celui-ci, un troisième dessin à l'eau-forte qui est le schéma d'un autre doigt, beaucoup plus fort.

L'autre main, moins longuement cherchée, révèle cependant bien des tâtonnements sur place. Enfin, les pieds eux-mêmes, ont pâti à leur tour des mêmes hésitations. On trouve deux pieds droits, l'un au-dessus de l'autre, avec des traces d'un ancien pied gauche, sur la draperie du vieillard suppliant.

Une double ligne horizontale, tracée à la règle, semble indiquer que le Jésus primitif était campé au-dessus d'une marche effacée, qui se retrouve jusque sur le genou du vieillard suppliant. Un double trait de pointe sèche, ourlant la robe au-dessus des pieds, a rompu cette ligne droite, lors du changement général du sujet, vers le grand thème de la *Prédication évangélique*.

Le grand éclat des blancs de la robe sur la poitrine tient exclusivement au brunissage des travaux sacrifiés; c'est ce qui donne au papier une vibration analogue à celle créée par des empâtements de blanc dans la peinture à l'huile. Ce qu'on démontre, en observant par comparaison la qualité du blanc des marges, plus terne, vide, sans modelé.

Remarquons, en terminant l'étude de la figure principale, combien les huit traits de burin si audacieusement jetés sur cette robe à la hauteur du poignet gauche, ont apporté de vibrations lumineuses dans ces blancs purs. Ne la quittons pas sans noter comme une leçon précieuse l'usage presque constant, dans les demi-teintes transparentes, de tailles inclinées à 45° sur la verticale et qu'il aimait à jeter, d'un burin rapide, dans « *les passages* » vers la lumière; puis qu'il coupait de traits de pointe à angle droit de manière à présenter à l'œil une série de losanges minuscules fort inégaux. Parfois, ce dispositif était recoupé par d'autres traits horizontaux, ou presque, et pouvait atteindre à des finesses invraisemblables, comme dans le bas de la robe, ou le plan d'ombre du pilier. On compte, là, jusqu'à douze traits de pointe au millimètre dans un même sens, recoupés six et sept fois dans d'autres directions par des tailles aussi ténues et aussi serrées.



*Agrandissement du deuxième état du groupe de l'*EUNUQUE ET DU CHAMELIER.

Lorsque les deux Jacquet menèrent contre Gaillard leur campagne obstinée parce que ce maître voulait rénover la gravure en employant des travaux imperceptibles, ils ignoraient, entre autres choses, que Rembrandt l'avait devancé depuis deux cents ans dans cette voie et que l'*Homme à l'œillet* n'atteint pas aux finesses de pointe des *Cent Florins*.

Mais ce n'était chez Rembrandt qu'un élément de cette recherche des vibrations impondérables qui semble avoir dominé toute la carrière de ce fils de meunier. Ses premières visions familières furent ces fantastiques apparitions de son père et de ses aînés entrant, puis s'enfonçant dans le poudroiement d'or trépidant qu'un rayon de soleil projette, en féerie, dans le décor banal et misérable d'un vieux moulin.

Les griffonnements légers de pointe, dont parle Bernard Kheil, forment dans le personnage de Jésus les modelés délicats des joues, l'ombre des doigts de la main droite et les bords silhouettés de l'ombre du vieillard suppliant. Sur le vernis, le maître aimait lancer des griffonnements plus auda-

cieux, en vrilles, en lassos, comme on en retrouve les traces sur la robe. On les voit, nettement, sur l'épaule d'une femme debout au-dessus du chien; puis vers la marge gauche, sur un vieillard penché derrière le gros homme, vu de dos, la canne à la main.

Lorsqu'un graveur travaille longuement sur un cuivre déjà couvert de travaux délicats, il est rare qu'il n'ait quelque mécompte dans le coin droit du bas de sa planche qui sert d'appui constant à l'avant-bras et au poignet portant l'outil. Aussi, la tendance naturelle des professionnels est-elle de réserver, pour la fin, cette partie du métal si longtemps exposée à l'usure et à des accidents de toute espèce. L'examen de la *Pièce aux Cent Florins* confirme cette observation générale. Il est vraisemblable que Rembrandt exécuta, dès les premiers mois de son travail, tout le groupe des Pèlerins placés à gauche sur le métal.

Quoique cette partie de la composition fut pour lui un repos d'esprit, et comme un plaisir de dilettante, il n'a pu se tenir d'y apporter quelques transformations systématiques.

C'est ainsi qu'on retrouve, facilement, dans la « joue » de la porte une indication très nette de l'exécution antérieure et complète d'un plus grand chameau dont la bosse effacée entoure, comme une ombre portée, le chamelier qui cause avec d'autres individus défilant sous la porte. Ceux-ci furent mis en place par Rembrandt, puis sacrifiés ensuite, pour l'élargissement du grand portant sombre qui faisait, avant cette retouche, un prolongement disgracieux avec les lignes principales de l'âne de l'eunuque noir, mais qui ne se raccorde plus, en haut, avec le cintre. Cet âne fut primitivement conçu et exécuté à l'eau-forte avec le cou baissé plus bas vers le sol, dans un mouvement nettement marqué vers le profil. Dans l'indication du poil de son échine, de son cou et de son épaule, nous distinguons les deux mouvements contraires et la genèse de l'apparition du petit ânier dont la tête a remplacé la première construction de la tête de cet âne. Cet apport final du petit ânier est tout à fait typique et bien dans la manière rembranesque. Il est l'un de ces êtres funambulesques comme le gamin de la *Ronde de Nuit* qui, inconsistants de forme et de tonalité, servent à créer du mystère.

Rien n'est plus étrange que la construction à l'eau-forte du terrain qui forme l'angle droit de la *Pièce aux Cent Florins.* Certainement ces lignes courbes qui se rencontrent géométriquement suivant une arête ronde et qui sont couronnées de poils, n'ont pas été dessinées ainsi sur le vernis avec l'intention d'indiquer un tertre, une borne, un tas de détritus. Ce n'est qu'en dernier lieu qu'elles ont dû simuler vaguement l'un quelconque de ces bouche-trous employés par les maîtres pour justifier une ligne ou une tache nécessaire et qu'elles reçurent l'adjonction de ces forts traits d'outil, soutenus par une morsure de rehaut. Mais rien n'est plus rembranesque que l'ombre même de ce terrain entre l'ânier et la brouette. Toute la transparence du clair-obscur du Temple dans *la Femme adultère,* toute la vibration de l'ombre ardente reflétée de soleil et si blonde dans le coin droit de la *Ronde de Nuit* sont obtenues, ici, par des moyens extrêmement simples. Ce sont des parallèles horizontales très fines et très serrées, coupées trois et quatre fois par des verticales et deux obliques opposées en équerre. Mais cette transparence n'est obtenue que par la ténuité du travail et sa faible morsure blonde.

La *brouette* est l'un des plus précieux morceaux d'exécution en étude directe d'après nature, qui soient sortis de la main de Rembrandt. Tout y est si juste d'observation, si exact de valeur dans la dégradation transparente de la lumière, qu'on ne pourrait lui opposer, en qualité, que *les Mendiants à la porte d'une maison* qui l'ont précédé de quelques mois dans son œuvre.

Voyez l'amusante indication des veinures du bois, des chevilles de construction et cet étai oblique qui ramène à l'essieu le poids du chargement! Comme la claie d'osier est souple! Comme elle s'incurve bien sous le faix de ce corps écrasant les coussins! La minutie exacte de ces tresses d'osier est indiquée à l'eau-forte, puis assourdie ensuite à l'aide de quelques traits très fins de pointe sèche qui les recoupent à angle droit.

Le *vieil aveugle* si confiant, qui attend son miracle, est, lui aussi, un superbe morceau d'exécution plein de précieux détails d'observation aiguë et savoureuse. « Approchons-nous! » lui dit la vieille, qui, le soutenant des deux mains, lève vers le Sauveur un œil rempli de larmes. Mais lui, qui sait bien que c'est l'heure, a beaucoup moins de hâte; il attendra son tour avec componction, avec cette ferveur profonde qui lui noue la glotte et qui dilate la narine de son gros nez fendu, au bout, comme un fruit.

Avez-vous regardé son étonnant bâton noueux, dessiné avec tant d'esprit d'une pointe alerte et

savante? et la sacoche de cuir si juste dans tous ses plans, pendue à une courroie qui est un bijou d'adroite écriture? Observez, ici, l'esprit minutieux de Rembrandt. Il avait oublié l'ardillon de la boucle lorsqu'il la dessina sur son vernis avant la morsure, il l'a rajouté d'un coup de burin non ébarbé, en accentuant les deux traits de la boucle vers l'ombre. C'est un précieux indice du caractère si complexe du Maître qui n'hésitera pas, d'autre part, à sabrer violemment l'indication sommaire des figures nombreuses des *Trois Croix*.

Comme il sait faire surgir en quelques traits des conditions les plus humbles de la vie banale, cette large interprétation qui crée le « type » et l'impose à l'esprit pour toujours! Mais comme il sait la soutenir en la parant, ensuite, de tous les menus détails pittoresques qui n'apparaissent qu'à l'étude et concourent, discrètement, à l'effet principal!

L'application minutieuse, dans l'exécution de ces accessoires, trahit la joie créatrice d'un observateur quêtant sur le vif dans la rue, le geste expressif, ou l'accident utile, et s'en servant aussitôt, sur son cuivre, avec humour et à propos. Rien ne fait mieux connaître la sensibilité de son œil, le degré de véracité de ses enquêtes visuelles, avec l'adresse heureuse de sa main quand il s'abandonne au plaisir d'observer simplement, de traduire, pointe en main, les aspects de la vie réelle. Rien ne peut mieux définir tout ce côté du talent du Maître qu'une exploration à la loupe parmi les accessoires de ces pauvres gens.

Le groupe des *Docteurs* fut traité, vers la fin de l'œuvre, dans une note très différente, par petits fragments comprenant d'abord quelques figures plus grandes, ou du moins placées plus haut dans la composition, puis effacées et remplacées par cette mise en place presque linéaire, si heureusement laissée en esquisse, des sept figures, à peine mordues sur le métal, où elles font un trait argentin. Le dernier groupe, au-dessous, servit de remplissage et fut hâtivement gravé avec cette allégresse de l'artiste qui voit s'achever une longue tâche pleine d'embûches et de difficultés. La fosse, au premier plan, d'où sort une branche d'arbre et qui ne s'explique pas dans cette composition, n'est-elle pas la trace raccordée, tant bien que mal par le maître, d'une variante abandonnée? Voulait-il ajouter encore un Lazare?

On retrouve ici tous les griffonnements de sa première eau-forte qui réapparaissent toutes les fois que le Maître est joyeux, qu'il grave sans aucune tension d'esprit, au courant de sa pointe alerte. La « vrille » sur l'épaule d'une femme, les « dents de scie » sur le manteau, d'autres « vrilles » encore dans le bas du même vêtement, les traits en « lasso » et les griffonnements en « grands jambages » sont réunis dans ce même coin pour célébrer l'achèvement de la longue entreprise.

Mais, tout à l'opposé, dans la pénombre transparente où siège le groupe du chamelier, quelles subtilités d'intentions, quelles délicatesses de technique pour exprimer cette vibration si personnelle, des particules de lumière dansant dans un reflet de soleil! Ici, le travail de préparation à l'eau-forte, déjà très serré et plusieurs fois recoupé de morsures crevées, s'affine encore par des effleurements, extrêmement ténus et très rapprochés, de pointe sèche — comme dans l'ombre du pilier — et ce sont ces oppositions qui donnent aux *Cent Florins* cet aspect mystérieux, profond, si rembranesque, qu'on ne retrouve nulle part, chez aucun autre Maître, mais qui sont, avant tout, des procédés techniques étroitement régis par une loi qu'on pourrait définir ainsi :

L'éclat des blancs, dans la gravure, ne s'obtient que par des indications très franches à l'eau-forte, mises en valeur par le voisinage de travaux délicats rompus plusieurs fois, de manière à ne laisser à l'encre qu'un dépolissage du cuivre, qu'elle teinte légèrement.

La qualité du ton, dans la partie de muraille à droite du grand pylône d'ombre, est obtenue par des crevés superposés soutenus par des « barbes » de pointe sèche dans les feuillages retombants.

L'agrandissement de la partie centrale (page 81) permet de discerner avec certitude dans la robe de la *Mère Juive* la différence très sensible de tonalité et d'effet entre des traits puissants de pointe sèche et l'attaque franche, à l'eau-forte pure, de la bordure de la natte arabe, au-dessous des pieds de Jésus. Encore faut-il tenir compte que la photographie détruit la tonalité particulière des noirs, les égalise et ne rend, par à peu près, que les « valeurs » de ces divers travaux. Ne manquez pas de voir la pièce en original; c'est une tout autre chose.

En résumé, les *Cent Florins* offrent cette particularité que toute la partie gauche est presque exclusivement traitée à l'eau-forte pure pour exprimer avec un minimum de moyens techniques tout



Croquis pour le SAINT JÉRÔME. (B. 104.)
Brou de noix. Kunsthalle de Hambourg.

l'éclat scintillant d'une zone inondée de soleil, tandis que les travaux de pointe sèche, les morsures plusieurs fois crevées, s'entassent progressivement, vers la droite, avec la pénombre transparente qui s'épaissit, tout en restant vibrante, par l'accumulation et la surcharge de travaux fins entrecroisés. Dans les très belles épreuves du deuxième état, on voit toute une grande voûte plus obscure, dont la courbe s'accroche, à peu près, au sommet du pilier central et qui porte en rehauts, quelques morsures très franches, profondes, larges, où se masse le maximum de nuit.

Les intentions totales de Rembrandt n'apparaissent d'ailleurs, que dans les épreuves du second état, car il était tenu plus que tout autre graveur, en raison de l'extrême délicatesse de ses travaux de pointe qui baissaient vite, d'obtenir *des premiers états manifestement trop lourds,* pour conserver, à l'ensemble de son tirage restreint, une tonalité correspondant à l'effet qu'il recherchait.

Ainsi, la plus vigoureuse des huit épreuves du premier état, l'épreuve « Cracherode », est merveilleuse de rendu par l'impression. Tout y est parfaitement venu; les moindres effleurements de pointe ont porté leur trace sur l'épreuve; mais son ensemble est trop violent. Le groupe du mendiant et de la brouette manque de discrétion et détonne par son éclat exagéré sur la vigueur de la pénombre qui l'entoure.

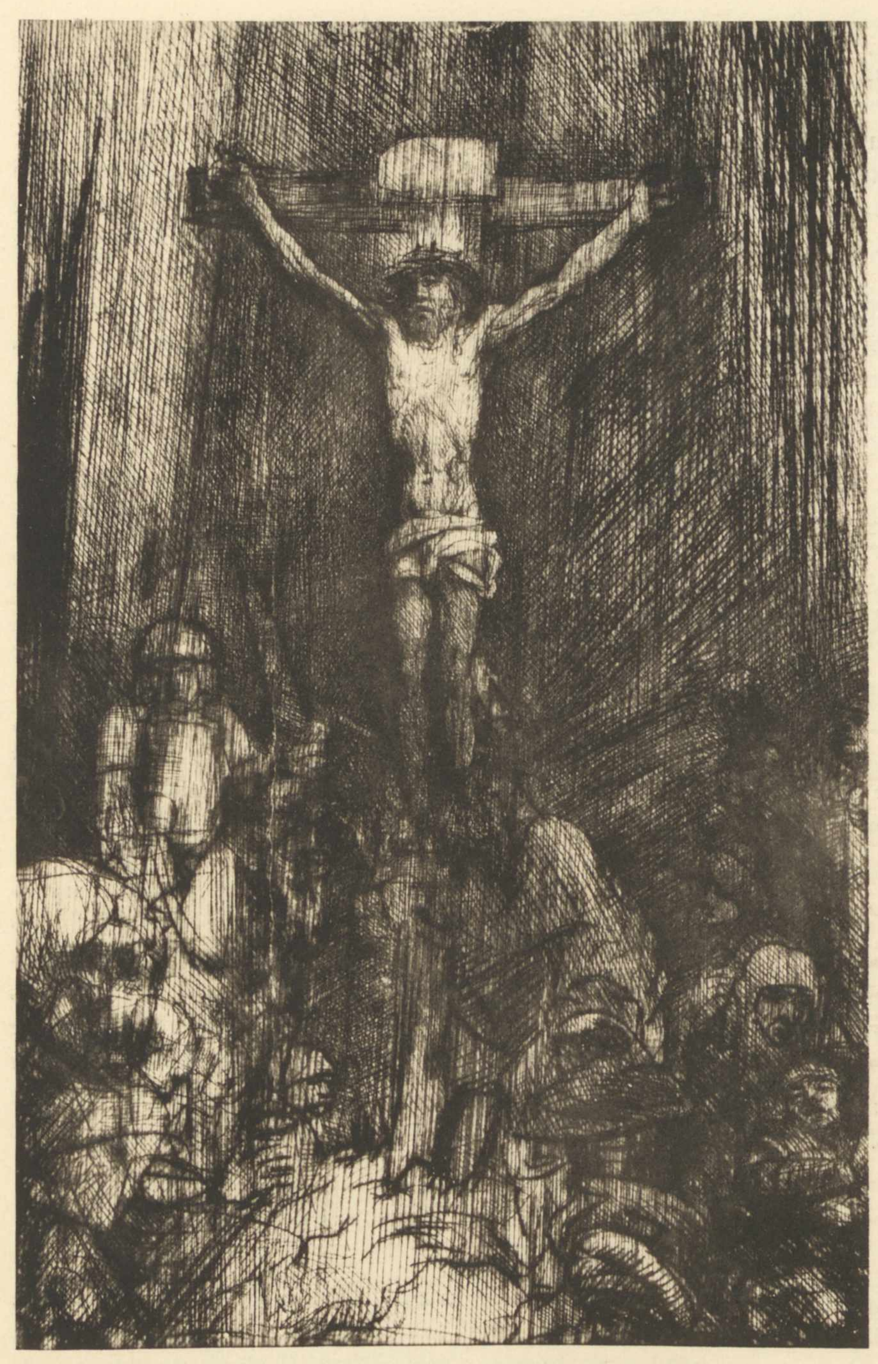
Tandis que l'épreuve « Sloane », appartenant comme la précédente au British Museum, est infiniment supérieure. Elle offre, en plus, une indication précieuse qui n'a jamais été signalée et que confirme l'étude de la contre-épreuve du même état au même Musée (page 80). Lors de l'achèvement de sa planche le Maître a voulu nourrir les ombres du grand personnage vu de dos au premier plan, et de la femme portant l'enfant, ainsi que celles du voile de la Madeleine, et il l'a fait en essayant d'une teinte au soufre qui est manquée, mais dont on retrouve la trace sur ces deux épreuves. L'épreuve de la collection Dutuit avait appartenu à Jan Pietersen Zoomer, l'intime ami de Rembrandt, ainsi que l'épreuve de Vienne qui porte l'indication manuscrite de l'échange de cette pièce contre la *Peste* de Marc-Antoine, estimée cent florins. La très belle épreuve de la collection E. de Rothschild provient de la collection Holford. Celle de la Bibliothèque Nationale de Paris est la moins bonne des huit épreuves. Les deux autres sont à Amsterdam et à Berlin. On compte environ vingt-cinq épreuves du second état.

Variante préparatoire pour les TROIS CROIX.
Brou de noix. Louvre.



*
* *

La pièce, connue, à tort, sous ce titre récent : le Docteur Faust, représente un philosophe français dé-



Partie centrale des TROIS CROIX. (B. 78.) Deuxième état.

nommé Fautrieus. Elle se place vers 1650, après les *Cent Florins*. A mon sentiment, la maîtrise de l'effet et de l'exécution de cette pièce semble avoir profité de sa prodigieuse expérience. Les indications du visage, surtout, sont d'une telle sobriété, d'une si savante mise en place expressive, qu'on ne trouverait guère leur équivalent, même dans la *Prédication de Jésus,* où Rembrandt a dû veiller à la répartition de l'intérêt tandis, qu'ici, il le concentre tout dans l'interrogant regard du Rose-Croix.

Vous souvient-il d'une critique malheureuse de Fromentin, fort déçu, devant *la Ronde de nuit,* de n'y point trouver de ces portraits individualisés à l'excès, à la manièrs d'un Franz Hals ou d'un Van der Heltz? Sans qu'il lui préfère, tout à fait, le *Banquet des Arquebusiers,* on devine sa mauvaise humeur de demi-myope qui, trop près de la toile, ne sait pas y trouver le « *morceau* » de brio technique qu'il eût désiré y voir, surtout en face du Cornélis Witzen du *Banquet.*

Tout en se promettant de faire moins d'exégèse et plus de critique que ses devanciers, il ose écrire. après bien des observations injustes sur le plus grand effort pictural de Rembrandt : « Ainsi nulle vérité, et peu d'inventions pittoresques dans la disposition générale. Les figures en ont-elles individuellement davantage? Je n'en vois pas une seule qui puisse être signalée comme un morceau de choix. »

Que Fromentin ne s'est-il avisé, par l'étude des eaux-fortes comparées aux tableaux du Maître, de cette grande loi rembranesque de *l'appropriation des moyens techniques aux exigences du recul nécessaire pour jouir d'une telle œuvre, sous un seul regard.*

A la distance focale exigée par les dimensions de la vaste toile, Fromentin eût pu voir que toutes ses critiques tombaient devant une science incomparable de l'adaptation de la touche au rendu lointain d'un effet, qui n'a toute sa puissance et son expression qu'au lieu de la mise au point visuelle. Cela est plus évident encore, devant les *Syndics,* où Rembrandt a posé, de fort loin, à l'aide d'un pinceau emmanché au bout d'un bâton, des touches larges et brutales qui fixent les accents décisifs sur des morceaux caressés de plus près, mais dont la symphonie, à distance, lui avait paru molle.

Aussi, nous ne saurions trop remarquer la construction du visage du Rose-Croix, dans cette eau-forte, faisant suite aux *Cent Florins,* où il apparaît évident que l'artiste, concentrant tout l'intérêt de cette pièce dans l'expression de son personnage, a voulu le fixer par des moyens particuliers, dont on ne juge bien que sur un agrandissement. Si vous avez un souvenir précis des *Syndics,* vous ne saurez manquer d'être frappé par l'identité des accents qui massent, ici, ce visage pénétré de lumière et lui créent une expression complexe, inoubliable, de savant sans émoi devant le mystérieux messager de l'Au-delà, accents plus impérieux, ici, que dans la peinture, dépouillés qu'ils sont des embûches de la couleur.

Voyez les stries larges des obliques descendantes sculpter la joue et le coin du nez, creuser l'attache d'une lèvre mince, le méplat de la tempe et l'orbite de l'œil! Quel besoin aurions-nous d'une leçon plus riche en démonstrations techniques, si nous ne sommes pas sensibles aux merveilles d'une réussite où l'art des sacrifices dépasse encore le génie de l'observation?

La pièce était connue jusqu'à Charles Blanc sous ce titre : *le Docteur Fautrieus, philosophe hollandais.* Rien ne rappelle, en effet, la légende de Faust dans cette eau-forte mystérieuse. Nous assistons à l'apparition d'un sylphe ou de l'Elie-artiste provoquée par l'appel cabalistique des mots lumineux, groupés en cercle autour du monogramme du Christ. L'Être surnaturel, qui n'est visible que pour le Mage, tient en main un miroir où le secret demandé doit être lu dans l'éclat d'un reflet fulgurant. Les contemporains de Rembrandt ont prétendu que l'artiste avait englouti bien des florins dans les chimères de l'art spagyrique. Quoi qu'il en soit, voici une preuve de sa curiosité pour cette doctrine ésotérique à laquelle les plus grands esprits, tel Descartes, se sont intéressés.

Pour nous l'essentiel est d'apercevoir les raisons de ces aspects contradictoires que prend un papier, laissé blanc, dont la tonalité se modifie au point d'exprimer différentes couleurs. Ici, le cuivre est aussi nu entre les plombs de la verrière que sur le globe, la table et le bonnet du Rose-Croix. Et malgré que le disque de l'apparition rayonnante soit plus coloré que la fenêtre, celle-ci semble teintée de bleu par rapport à l'or flamboyant des mots cabalistiques. Néanmoins, toute la lumière, toute la phosphorescence de la pièce éclate sur le bonnet du philosophe, en teintant son front et son nez qui sont pourtant réservés de même, sur le métal nu. Les reflets chantants du visage et du bonnet s'opposent à l'ocre du thaleb rien que par des subtilités d'inclination de tailles. Ces rapports savants sont amenés par des nuances d'épaisseur et d'écartement des tailles qui sont les gammes de la gravure, tant sur le plan des volumes que sur celui de l'impression colorée, si distinctes dans l'art de Rembrandt. Je sais bien que cela ne saute pas aux yeux, *a priori.* Mais qu'un artiste attache son don d'observation à ces nuances, il en tirera des leçons magnifiques qui l'exalteront sûrement. Et de ce titre d'artiste je n'entends pas exclure l'écrivain, qui a tout à gagner en approfondissant les lois du clair-obscur, dont la littérature a fait usage sous le grand nom de Poésie.

*
* *

Je crois utile d'approcher maintenant, par contraste, et pour mieux faire saisir les divers aspects de l'art et de l'esprit de Rembrandt, de l'une de ses grandes pièces, toute cursive, dans laquelle il s'est laissé griser par sa verve pittoresque et son impayable humour caricatural. Il s'agit du Jésus présenté au peuple, de 1655. L'artiste s'est ressouvenu de deux œuvres assez voisines comme composition scénique, quoique fort éloignées de style : l'*Ecce Homo* de Lucas de Leyde, et le *Martyre de saint Laurent* de Marc-Antoine, d'après Baccio Bandinelli. Bien entendu, l'influence de son cher compatriote l'emporte sur celle des Italiens. Mais on le sent troublé par l'abondance d'une figuration dramatique qui met en valeur le don de prolixité de dessin, dont cette dernière pièce est l'un des exemples les plus troublants. Ce sujet lui permet de se faire, à la fois, l'architecte, le sculpteur, le metteur en scène d'un mystère forain à grand spectacle. Les acteurs naîtront sous ses doigts avec une telle facilité joyeuse, qu'il en perdra le contrôle de son esprit, son sens profond de l'équilibre et de la répartition de l'effet, dans la griserie de l'inspiration linéaire. Son bavardage goguenard l'amuse et le grise. On le devine, attaquant son cuivre, dès la première heure, par un long jour d'été, oubliant de déjeuner pour ne pas perdre cet entrain merveilleux, ce flux d'images qui lui démange le

bout des doigts et qu'il doit jeter sur sa planche en masses compactes, pour la détente de ses nerfs.

Le peuple, le peuple dont il est, l'a toujours plaisamment inspiré. Il en connaît les attitudes multiformes, l'aspect pittoresque qu'il avait exagéré dans ses *Gueux*. Il a observé sa cruauté collective lors des exécutions publiques sur le Dam, les sautes brusques de sa sensibilité passant de l'acclamation aux cris de mise à mort, sous l'influence d'un meneur. Et c'est précisément tout le drame de l'*Ecce Homo*, vu du dehors, par un œil cinématographique, répondant à la passion réaliste qui avait déjà égaré Léonard, au début de sa conception du *Cenacole.*

Ici, le metteur en page n'a pas su contenir la fougue de son invention. A la levée d'une première épreuve, il s'est aperçu que Jésus a l'air d'un comparse, entre tant d'autres; que son sujet, dispersé, noyé sous les épisodes, n'est pas apparent au premier regard. Il essaiera de le ramener par quelques sacrifices, en noyant d'ombre les figures latérales de second plan. Cependant, le meilleur morceau de narration visuelle, sa foule juive, absorbe encore tout l'intérêt de la composition. Il va en effacer les figures les plus truculentes qui amusent trop le spectateur. Et pour faire l'érudit, il évoquera à leur place, une double cloaque à la romaine, deux larges bouches d'égout, dont le symbolisme n'est pas sans intention. Ce sera le troisième état de cette pièce mal engagée. L'œil serait, désormais, mieux guidé vers le Fils de l'Homme, si celui-ci n'était écrasé par la prépondérante figure d'un Pilate en turban. Certes, à ce moment du drame évangélique, Jésus n'est pas encore le Rédempteur que sa mort, seule, déifiera. C'est bien Pilate qui tient sa divinité en suspens, dans le pile ou face d'un appel au peuple. Mais cela n'est pas expliqué par un trait saillant du dessin. Le Barrabas, d'arrière-plan, n'apparaît pas offert en équivalence avec le Juste, par ce lancier enturbané, avec l'éloquence elliptique des autres compositions de Rembrandt. Cette pièce, il le sent, n'a pas une armature suffisante pour supporter l'enrichissement symphonique d'un clair-obscur analogue à celui des *Cent Florins*. Le philosophe artiste condamne donc cette œuvre hâtive du dessinateur trop disert, dont il n'a pas su freiner l'excitation graphique, que tout son génie ne saurait compenser.

Combien de fois le sens critique du Maître n'a-t-il prononcé des verdicts de cet ordre sur des préparations sans avenir? Même sur des pièces achevées, dont il a rogné des morceaux superflus, comme dans *Jésus prêchant*. C'est ce que montrerait l'examen rapide d'un ensemble de l'œuvre, vers la fin de la carrière magistrale du graveur, entre 1650 et 1665, si l'on comptait le nombre de pièces abandonnées après leur mise en page, pour des raisons analogues à celles qui lui ont fait sacrifier le meilleur morceau de cette grande pointe-sèche, puis délaisser l'ensemble, dans sa conviction qu'il n'en tirerait rien de mieux.

*
* *

Il y a là une grande leçon dont les Trois Croix seraient l'heureux commentaire si l'on prenait garde aux incidents multiples de la genèse de cet autre morceau capital. Un dessin du Louvre, reproduit ici, page 86, va nous renseigner sur les intentions de Rembrandt. C'est un schéma préparatoire, où la maîtrise de l'inventeur de drames visuels est indiquée, en puissance, par une âpreté d'accents, une brutalité synthétique qui empoignerait le moins émotif. Le groupe des cavaliers, seul, annoncerait une tragédie féroce, si on l'isolait du reste du dessin, rien que par le caractère heurté et rude des silhouettes ramassées. Le style en est identique à celui du premier état de la planche, dont la composition, plus impérieuse et mieux balancée, dans son ensemble, demeure en schémas provisoires de groupes, dans l'attente de l'inspiration qui va l'orienter vers les plus hautes régions de l'art.

Le premier état gravé des *Trois Croix* est, certes, une transformation géniale du thème, entrevu dans ce dessin préparatoire, d'une grande œuvre en gestation. Mais c'est un état d'attente, l'équivalent de ces accords puissants d'orchestre qui annoncent une symphonie. Malgré que les indications sur le cuivre soient d'une maîtrise incomparable, dans l'audacieux schéma chaotique de la genèse de cette composition, j'ose dire que le graveur, chez Rembrandt, n'est pas encore intervenu, ici, en tant qu'inventeur, malgré le rappel des deux rayons d'averse des *Trois Arbres*, qui y jouent le rôle des violets sombres du prisme, au bord extrême d'un arc-en-ciel. Pour l'instant, il pleut, ici, une aveuglante lumière surnaturelle qui éclaire à la fois de face et d'en haut, des corps sans épaisseur, formant vitrail





par la lourdeur de leurs contours, anguleux et sommaires. Tel quel, ce drame, par la lumière, peut passer pour une vision contrastée de la glorieuse ignominie du Golgotha.

Néanmoins, l'artiste ne sait pas encore où il va. Que fera-t-il de cet audacieux départ, si émouvant déjà, malgré le remplissage hâtif et malheureux de sa partie de droite? L'épisode du centurion, qui s'agenouille, n'est-il pas plus important que la mort d'un Dieu? La fuite atterrée de la foule se justifie-t-elle par le météore dont elle a sa part? Autant de questions qui tourmentent le maître en gésine et dont il va remettre la solution, après qu'il aura introduit un singulier anachronisme dans le groupe des gardes romains. Il venait d'acquérir une médaille de Pisanello, qu'on lui a garantie antique, et qui porte, à l'avers, un cavalier merveilleux dont il va enrichir son œuvre, sur l'heure. Aussi, le voit-on détruire, au grattoir, tout un groupe important pour lui substituer cette vignette quattrocentiste et l'accompagner d'un grouillement larvaire d'autres figures, en schéma, qui figureront : ici, une masse de foule en pénombre; là, tout un groupe militaire d'autres cavaliers affolés.

Car il vient tout à coup d'entrevoir, dans les dénotations de sa pensée pleine d'éclairs, le cataclysme des Écritures. Il va nous faire assister aux fulgurations et au tumulte de la foudre, au tremblement de terre, à l'effroi de chevaux cabrés, à la terreur populaire, au cri tragique d'un Dieu expirant, dont il comprend, enfin, qu'il est l'instant pathétique du drame. Toutefois, il ne perdra pas de vue que c'est un conflit d'ombre et de lumière mystique, d'où naîtra un enrichissement de l'humanité qu'il peut traduire par son art de graveur, dans des contrastes de gris et de noirs.

Le *Tuba mirum* de Berlioz n'est pas plus véhément. De même que les quatre orchestres des archanges font tomber dans nos cathédrales leurs stridences de cuivre sur la masse des auditeurs, des rayons alternés d'ombre et de lumière lapident de leurs diamants losangés, la foule juive qu'une averse fouaille et chasse du Golgotha, où Tout est consommé. Ce météore prodigieux, entièrement gravé à la règle, à coups violents de pointe sèche, laisse bien loin derrière lui l'innovation géniale des *Trois Arbres,* dont il est issu. Dans une sorte de fureur sacrée, l'artiste a dû sabrer presque tout son cuivre, où il a ramené des lumières par d'audacieux et profonds coups de grattoir. C'est ainsi que le casque du soldat, qui retient sa bête cabrée, scintille d'un éclat humide par l'enlèvement des barbes de quatre tailles entrecroisées.

Les épisodes trop nombreux qui eussent amusé l'amateur d'estampes à la Callot, habitué à les étudier à la chandelle dans les longues soirées d'hiver, ces multiples drames secondaires détournant l'attention du sujet principal, se trouvent sacrifiés, sans être détruits, mis à leur rang par ce météore fuligineux que diamante la lueur divine, à la manière d'un prélude d'arc-en-ciel vers la fin d'un orage de soir d'été.

Maintenant, il n'y a plus que le geste d'imploration des bras levés d'un Christ dont la vie expirante tremble encore, en veilleuse, sur la traverse du bois d'infamie. C'est bien le cataclysme qui fait le Dieu, en l'isolant dans la lumière. Car la falote lueur, qui meurt avec son humanité, n'eût pas suffi à nous expliquer le mystère sacré d'un supplice changé en apothéose. Le mauvais larron a sombré tout à fait dans la ténèbre tumultueuse. L'autre accroche, à peine, un peu de clarté aux moignons de ses mains, en imploration. Les disciples, les Saintes Femmes, détachées du Christ, par la rupture des liens de chair qui les avaient unies au Fils du Charpentier, pleurent dans la pénombre leur deuil humain, dont ils ne comprendront l'importance que dans trois jours. L'imprécision de leurs attitudes semble exprimer l'inquiétude, l'anxiété de leurs sentiments. Le centurion et l'homme au coup de lance sont seuls éclairés, encore, pour attester l'injustice et les responsabilités du bras séculier.

Au quatrième état, la ténèbre a gagné davantage. De larges stries noires coupent la planche à 45°; comme si une dernière averse diluvienne avait noyé la foule dans l'horreur de sa nuit de poix. C'est à peine si, des deux côtés de la planche, une ombre moins sombre permet de retrouver l'indication formelle de ce qui fut le grouillement larvaire des Juifs chassés du deuxième état. On le voit, Rembrandt poursuit son idée et joue à l'archange d'une Apocalypse. Le ciel, effiloché en joailleries de clarté semble bientôt vaincu par la marée ténébreuse.

Tout cela est exprimé en larges traits, comme écrasés à la pierre noire sur des dessous de fusain. Mais nul autre art ne rendrait ainsi le mystère de cette tragédie sacrée, cet assaut des ténèbres pénétrées de lueurs divines. La gravure, seule, était susceptible, sous la main d'un génial ouvrier, merveil-

leusement sûr des conséquences de ses fougueuses décisions, d'interpréter avec tant d'éloquence, tant d'elliptique sobriété, ses phases et ses aspects contrastés.

Toutefois l'artiste touche, ici, aux limites d'expression de cet art admirable. Sa curiosité l'a conduit, à l'aventure, à la découverte de trésors graphiques inattendus, dont il ne semblait pas avoir eu l'intuition en commençant sa planche. Le métier l'a mené vers des trouvailles analogues à celles que les nécessités de la rime et du sonnet font entrevoir aux littérateurs en quête d'harmonie poétique. La voie qu'il a suivie jusqu'au *Jan Six,* n'a aucun rapport avec celle qu'il a jalonnée des étapes du *Jésus prêchant* et des *Cent Florins.* Ceux-ci sont aussi différents de la *Présentation au Temple* que des *Trois-Croix* et la *Négresse couchée* ne rappelle en rien les directives de curiosité de son *Portrait* de 1648.

* * *

Sa *palette* de graveur, sa sensibilité graphique apparaissent ainsi beaucoup plus étendues que celles du peintre, dont l'expression parallèle, tout aussi géniale, n'a pas usé d'autant de subtilités de métier; son sens des *valeurs*, surtout, s'y épanouit sans restriction.

La philosophie de son art, s'en dégage en un faisceau de traits saillants dominés par l'avance constante de son imagination sur ses réalisations graphiques, l'impatience géniale de produire et l'ardente curiosité d'enrichir l'œuvre de son choix de tous les trésors amassés par ses précurseurs. Il les jette au creuset de sa pensée bouillonnante, dont les scories l'amusent plus encore que les morceaux de pur savoir. Les traits de son caractère en ressortent : audace, fougue, abords brusques, impressions caricaturales par excès d'accent, jovialité d'interprétation, ennoblis par la gravité d'un sentiment profondément religieux qui prend sa source directe dans les textes de l'Écriture. Frondeur, narquois et sarcastique, il ne craint pas de mêler un humour batave, quelque peu pesant, à ses interprétations bibliques. L'*Abraham recevant les Anges* en fait foi. S'il est, avec Léonard, le plus grand des *Expressionistes*, il se distingue du grand inventeur de la Renaissance par cette mobilité d'expression qui se dégage de son œuvre. La « *Rigueur obstinée* » de la devise vincienne n'est pas son lot. Si le maître du *Cenacole* conduit ses œuvres comme des équations dont tous les éléments sont étudiés, à part, dans des dessins qui sont déjà des chefs-d'œuvre, longuement médités et parachevés; s'il multiplie ceux-ci pour choisir, enfin, après une savante méditation, celui qui tiendra son rôle définitif dans la grande symphonie picturale, c'est qu'il veut démontrer que l'art est une science exacte, la plus haute des sciences de son temps, qu'il a dégagée de tout empirisme. Faite d'observations patientes, réitérées et condensées, de réflexions superposées sur le miroir de la connaissance, elle est, à ses yeux, la définition de la *Bellezza del Mondo*, le rythme apollonien de la lumière créatrice.

Rembrandt en a bien l'intuition. Mais sa nature expansive, débordante d'images, n'entrevoit jamais, et réserve toujours, sa réalisation définitive d'une idée graphique. Les théorèmes picturaux de Léonard, qu'il admire d'après les estampes, en essayant de les entamer par ses quatre variantes du *Cenacole;* ces théorèmes rigoureux lui font l'effet de cimes inaccessibles dont la crête éblouissante est glacée. Son art à lui, tout de relativité, ne peut s'enfermer dans un contour rigide, dans une forme pure, ni dans la précision d'un geste ou d'un volume baigné de lumière et évolué dans l'air vivant. Les scènes mêmes qu'il imagine changent d'aspect dès qu'il les a fixées. Une surabondance d'images mouvantes, en tumulte, se superpose à ce qu'il a écrit pour se débarrasser d'un premier flot lancinant, dont son art du croquis le soulage. Ses démonstrations sont des théorèmes à transformations, des thèmes en évolution provisoire.

La différence essentielle entre les deux plus grands maîtres des arts graphiques tient à ce fait que, chez Léonard, le drame visuel se joue en dedans, avant la projection sur une toile. Tandis que Rembrandt l'extériorise d'abord, quitte à le transformer sous la direction du penseur qui freine le peintre et lui fait cabrer son pinceau vers les étoiles.

Léonard apparaît ainsi comme un philosophe encyclopédique retenant son besoin de peindre, à la manière du beau cavalier de cour qu'il était à ses heures, domptant d'une poigne élégante et rude les ardeurs d'un noble coursier, dressé en haute école. Rembrandt, au contraire, est pressé d'accou-



Partie centrale du JÉSUS PRÉSENTÉ AU PEUPLE. Premier état. (B. 76.)

cher. Il est ce peintre-né, ce graveur-né que sa conscience ramène, parfois, vers une conception plus haute des buts de l'art. De là, cette dualité singulière de la production chez un artiste, toujours merveilleusement maître de sa main, dont les *Portraits*, les *Natures mortes*, les *Paysages* semblent les détentes d'un technicien emporté par la joie dionysiaque de graver ou de peindre, pour ne plus penser à de vastes sujets.

Peut-être, faut-il trouver la cause profonde de cette différence de points de vue dans les besoins matériels de Rembrandt, obligé de produire et de surproduire pour faire face à ses engagements, alors que Léonard, pensionné des princes les plus magnifiques, conserva le loisir de méditer sa pensée graphique qu'il réalisait en chefs-d'œuvre complets. Néanmoins, l'activité cérébrale de Rembrandt s'accorde mieux aux textes imagés de saint Mathieu, illustrés de témoignages directs, plutôt qu'aux proses johanniques, où Léonard avait puisé l'essentiel du mystère de la rédemption, dans l'acceptation de Jésus. Le Christ des *Cent Florins*, en action de *thaumaturge*, répond à la vision directe du peuple qu'il enseignait en le préservant de tout mal. Celui de Léonard est le Christ des exégètes, l'Intelligence divinisée par sa soumission à un dogme préétabli. Il est à remarquer que cette interprétation de la Cène n'était possible qu'avant le schisme de la Réforme, dans l'unité doctrinale du Quattrocento. Rembrandt ne pouvait plus l'aborder, surtout depuis qu'il était mennonite.

Détail du premier état du JÉSUS PRÉSENTÉ AU PEUPLE. (B. 76.)



De même que Rembrandt a voulu rivaliser avec Raphaël dans sa réplique du *Baltassare Castiglione*, par son *Portrait* de 1640, je ne doute pas qu'il ait voulu répondre au chef-d'œuvre léonardesque, après en avoir mesuré l'ampleur et l'indestructible harmonie, par une conception tout aussi concrète des *Actes* évangéliques du Fils de l'Homme, s'opposant à la cristallisation picturale de sa *Doctrine* sous le pinceau de Léonard. Le réaliste saint Mathieu s'affrontant à saint Jean l'idéaliste sur les deux sommets de l'art des images, n'est-ce pas la synthèse des Évangiles de la peinture, et le sens de ces deux magnifiques « bonnes nouvelles » qui ont élargi les limites de la pensée ? Si j'étais le Conservateur des peintures du Louvre, je placerais le *Saint Mathieu* immédiatement à la gauche d'un *Portrait de Rembrandt*, dont les *Pèlerins d'Emmaüs* et les *Cent Florins* traduiraient, vers la droite, l'inspiration sous le souffle initial de l'Ange qui personnifierait son génie.

Une dernière distinction s'impose, enfin, entre Léonard et Rembrandt. Les croquis au brou de noix, tout en schémas synthétiques, devraient être rapprochés des dessins savants de Léonard, parfois poussés plus loin que ses peintures, mais dont les premières indications sont aussi sommaires que celles de Rembrandt. Le schéma littéraire du *Cenacole* — scène d'auberge brutalement réaliste entre pêcheurs grossiers et inattentifs — et le croquis de

l'Académie de Venise s'apparentent de très près à l'art de prime-jet de Rembrandt dessinant. Les fleurs de leur esprit pictural naissent presque semblables. Elles se nouent différemment. Et tandis que Léonard veille, patiemment, à la maturation d'un fruit unique, nourri en serre, Rembrandt a tant de sève, qu'il les forme toutes en fruits, avec des réussites fort diverses. Je ne crois pas qu'il y ait de plus haute leçon de philosophie artistique que dans cette double conception technique de deux génies, égaux en altitude, et si différents par certains côtés. Le fait matériel que Rembrandt ait été préoccupé de s'égaler aux plus hauts Maîtres, par les réalisations de son art de graveur qui lui permettait de diffuser ses œuvres, en manière de démonstration, apparaît comme un manifeste de prédicant par l'image, s'adressant aux peintres et aux graveurs de bonne foi. S'il n'a pas été entendu, la faute en est plus aux déformations scolastiques, qu'à l'inattention des peintres orientés vers les erreurs des modernismes successifs, amusettes pour snobs du pinceau. Ce qu'il y a d'immortel et d'universel dans ces grandes œuvres est pourtant si profondément humain, qu'il émeut toujours, avec plus de puissance, les âmes qui s'élèvent vers ces hauts problèmes d'art, si élégamment résolus.

*
* *

La Présentation au Temple, de 1654, marque une autre curiosité de Rembrandt; celle de rendre, en gravure, l'équivalent coloré et scintillant de ses plus somptueuses peintures. Le sujet, tant de fois interprété par l'artiste, et dès ses débuts à Leyde, prend ici une magnificence théâtrale. Le grand hiérophante, constellé de pierreries, a-t-il son égal en peinture dans tout son œuvre? Je ne le pense pas. L'étourdissante réussite de ce morceau mordu, puis martelé dans les gris du visage et dans l'éclat lumineux des gemmes, apparaît mieux dans l'agrandissement de la page 74, que dans l'ensemble de la pièce où il s'oppose aux tons sourds des travaux descendus au grattoir. La splendeur des orfrois épais et roides de la chape du grand prêtre, l'éclat de sa robe de lin immaculé, le blanc plus lumineux encore de sa barbe de neige, le lourd tapis d'Orient, tout cela est sans exemple et sans prix, exprimé sobrement, et si fort de science technique qu'il semble que les limites de la gravure et de l'art soient dépassées, au delà de toute espérance. N'avez-vous pas l'impression d'un coloris, pourpre, or et vert éclatant, dans l'assistant, debout, dont la tiare étincelle sous un rubis en cabochon, et dont le pectoral d'argent fait contraste, par son irradiation, avec le gris mat de sa barbe en éventail, autour d'un visage sanguin tout en matités délicates? La doublure de son manteau de satin broché s'enlève sur la sourde et mystérieuse harmonie d'un fond roux vibrant, que perce le rayon bleu froid d'une fenêtre, à l'ombre. Le vieillard Siméon, indiqué par quelques traits heurtés qui construisent et colorent son émouvant visage, semble vêtu d'une chape en velours violet orfèvré. Il présente l'Enfant, haut en couleur comme un nouveau-né, dans un châle de laine terne qui met en valeur l'auréole indécise nimbant le petit Jésus. L'audace de ce parti pris, qui ne réserve que le menton de l'enfant en lumière, est d'une maîtrise souveraine.

Par quel prestige de génie graphique, les verticales, dont il a strié, en fin d'œuvre, le haut du visage de l'Enfant-Dieu, ont-elles pris un tout autre aspect que celles, semblables, des langes et du tapis au-dessus? Cela tient à leur différence d'écartement avec celles qui les entourent et dont l'accord forme l'une des plus sûres démonstrations du sens du mot : valeurs. Fromentin s'est longuement étendu — et égaré — au cours des *Maîtres d'Autrefois*, dans la définition de ce mot, si les théories de Chevreul et les réactions d'un ton sur un autre suffisaient à nous renseigner. Il y a là un malentendu de peintre qui parle : *couleurs*, lorsqu'il faudrait montrer le sens du mot : *valeurs*, dans les emplois d'un même ton par rapport à lui-même. Les eaux-fortes de Rembrandt sont très riches, par leur blanc et noir, en objets de démonstration du sens des valeurs. Le manteau de l'*Homme au turban* du *Jésus prêchant* en serait un décisif exemple, si l'on faisait tourner la pièce sur ses aplombs de manière à juger des valeurs mobiles, très sensiblement différentes, qui naissent sous les yeux dans ce mouvement de rotation de tailles, en rien modifiées cependant, mais qui prennent d'autres colorations et d'autres rapports, *d'autres valeurs,* selon leur verticalité, leur obliquité et surtout leur écartement, apparemment variable, par le jeu des illusions optiques sur lequel serait basé, scientifiquement, l'art du graveur. Je crois que, parallèlement à une explication optique, on ferait mieux saisir le sens du mot : *valeurs* en parlant d'un

instrument de musique à note unique : les cymbales, dont un exécutant expert peut tirer toute une variété très étendue de *valeurs* sonores en faisant *plus ou moins vibrer* son unique timbre. Qui a suivi la partie de cymbales dans *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakoff n'a que faire d'une plus ample explication. Car il a pu se rendre compte combien la même sonorité peut être éclatante, sourde, à résonance brusque, molle, longue ou brève, selon le choc dont les cymbales ont été touchées.

N'y a-t-il pas déjà tout un jeu de valeurs nettement variées rien que dans la pose d'un même ton sur une toile, selon qu'il est étalé avec une large brosse dure ou un blaireau, horizontalement ou en oblique, en verticales montantes, ou descendantes? De même dans l'eau-forte toute l'expression lumineuse, ou colorée, tient à la rencontre ou à l'isolement des tailles, dont les *valeurs* ne jouent que dans une coordination savante de leur emploi, analogue à l'orchestration d'un ensemble monocorde ou polyphonique, selon le cas.

L'un des meilleurs adeptes de Rembrandt, Corot, l'avait bien compris en préparant d'avance ses toiles par des empâtements onduleux et flottants sur la ligne d'horizon de ses paysages, d'où la luminosité, dans les gris, naît précisément de cette préparation des dessous dont les valeurs chantantes, nuançant les lointains du ciel, font comme une tessiture d'orchestre symphonique.

Ici, dans *la Présentation,* l'incroyable variété des valeurs est due au rapport subtil des tailles entre elles, malgré leur identité de facture et de morsure, modifiée par une légère différence d'obliquité. L'éclat des scintillations dans les noirs à morsure profonde; la lumière, en épaisseur phosphorescente des blancs brunis ou martelés, feraient l'objet de tout un cours relatif à ce haut problème que Fromentin avait abordé, avec quelque effroi. J'estime qu'elle éclaire bien des côtés mystérieux de l'art de Rembrandt, cette petite pièce grandiose, et sans échelle, dont les figurants agrandis aux proportions humaines n'auraient pas plus de majesté. Le pauvre groupe, attendri et intimidé, de la Vierge et de saint Joseph, apparaît en pénombre, quoique indiqué avec les mêmes tailles que le Siméon. Pourquoi est-il à son plan discret, par opposition avec les deux figures de spectateurs dont la masse chatoie en arrière d'une tribune? Vous en comprendrez les raisons techniques en culbutant la pièce sur son travers.

L'œuvre est unique, dans toute l'immense production de l'estampe, par son éclat et par l'ampleur de son sujet somptuaire. Dans l'œuvre de Rembrandt, elle marque la dernière étape de sa curiosité graphique, et comme l'aboutissement de ses recherches de gravure pure, dans l'interprétation de la lumière, de la couleur et du mystère, par le jeu sobre du blanc et noir.

Elle fait, d'autant mieux, saisir la qualité de l'aveu du Maître renonçant à mener à terme, une œuvre plus considérable dans laquelle sa verve de conteur graphique s'est laissé surprendre par l'extrême abondance de ses inventions. L'événement qu'elle magnifie n'est que la naissance de sa petite Cornélia, fille d'Hendrickje, l'humble servante, qui lui apporta l'offrande de sa jeunesse dévouée. Mais la joie triomphale du Maître, qui s'épanche dans cette estampe, ne nous montre-t-elle pas, aussi, les trésors de tendresse humaine de son grand cœur toujours ému devant la vie au berceau?

*
* *

Nous ne pourrons mieux achever cette étude technique que par l'examen de la planche improprement désignée sous le titre de la NÉGRESSE COUCHÉE, signée et datée de 1658. En effet, la haute maîtrise de Rembrandt ne vise plus, ici, qu'à une recherche de modelés et de valeurs du domaine exclusif de la gravure. Toutes les trouvailles de ses trente années de pratique, la synthèse entière de sa conception personnelle de l'eau-forte, avec son sens de la couleur et de l'éclat lumineux par du noir sur du blanc, sont réunies dans cette pièce, où le sujet est de moindre importance que la façon de le traiter et où, par cela même, la réussite du graveur prédomine. L'opposition de fins travaux crevés, d'un ton roux sans épaisseur, qui donnent aux chairs une souplesse et une qualité de matière, dont notre reproduction ne rend pas l'essentiel, cette opposition avec les larges tailles profondes du matelas, comme teinté d'ocre en lumière, serait la dominante de ce précieux morceau, si l'on ne tenait compte qu'une part égale de l'effet tient à la préparation du fond, et aux indications sommaires des linges. Ce drap froissé, dont l'éclat lumineux assombrit les marges, ne semble-t-il pas l'équivalent des lingeries de la *Vieille femme* du Musée d'Épinal, aux empâtements fougueux? Et la vibration mystérieuse du fond n'a-t-elle

pas les qualités de celui de la *Bethsabée* où luisent des orfrois en pénombre? Rien ne fait mieux saisir, pourtant, les différences essentielles de l'art du peintre et du graveur!

L'*Odalisque* d'Ingres a, sans doute, trop d'élégance et de souple détente dans les contours si purs de son beau corps harmonieux, pour être rapprochée de cet autre nu, moins précieux de forme, et pourtant si rare de sentiment et de matière. Je ne puis me défendre de les associer, dans mon musée intérieur, avec la *Vénus* du Titien, comme les trois expressions les plus tendres de ce que Villon cherchait à dire dans ses deux vers de son *Grand Testament* :

> Corps féminin qui tant est tendre,
> poli, souef, si précieux...

Quelle adorable évocation nouvelle un artiste de demain n'en fixerait-il pas, en adaptant le thème linéaire de l'*Odalisque* au clair-obscur voluptueux de la *Négresse couchée,* tout en lui prêtant la plénitude de forme de la *Vénus* des Uffizzi? Qui tentera cette hybridation des trois plus rares fleurs de la volupté visuelle? L'un des secrets de l'art de Rembrandt n'est-il pas, précisément, dans ce travail d'abeille?

Certes, la *Cléopâtre* de 1661, la *Femme nue les pieds dans l'eau,* de la même année, sont aussi des pièces admirables, supérieures peut-être, en partie, par d'autres qualités. Et le *Portrait d'Antonides van der Linden,* de 1665, les rappelle toutes, dans une suite d'états remarquables. Néanmoins cette *Négresse couchée* met un tel charme tranquille sur la fin de carrière de l'incomparable graveur, qu'elle semble en être la fleur suprême, pareille à ces roses d'automne si riches de mystérieux aromes et de coloris triomphants.

Aussi, nous fait-elle regretter l'inachèvement de la dernière pièce entreprise par le vieil artiste. Cette femme nue du *Dessinateur devant le modèle,* traitée dans le clair-obscur haut de ton, annoncé par ce qu'il a gravé du fond, eût été son plus beau morceau de haute technique, si l'on en juge par l'étourdissante verve de la mise en place et par la précieuse excellence du morceau achevé. Mais la leçon de son testament gravé eût été discutable.

Il vaut donc mieux que la Mort l'ait pris en laissant à cette œuvre toute sa signification didactique.

Agrandissement du premier état de la NÉGRESSE COUCHÉE. (B. 205.)





Partie centrale de la CAMPAGNE DU PESEUR D'OR (grandeur réelle).

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE
DES EAUX-FORTES AUTHENTIQUES ET DE LEURS ÉTATS DE LA MAIN DE REMBRANDT.

L'ordre chronologique de ce classement, basé sur les indications directes de Rembrandt pour les pièces datées de sa main, ne peut être rigoureux pour les autres pièces. Celles-ci pourraient permuter avec les pièces d'une même année. Toutefois, je ne pense pas qu'elles puissent être attribuées à une autre époque, en raison de certains indices dont le détail serait trop long à exposer ici. L'étude technique, seule, nous aurait conduit à classer en premier, après ses copies des eaux-fortes de son camarade Lievens, dites les *Têtes orientales,* le B. 27, *Rembrandt au toupillon élevé,* à la place du B. 352, *Portrait de sa mère.*

Mais le jeune artiste a commencé à peindre, en prenant son père comme modèle, dans son tableau du *Changeur*, daté de 1627. Ne convenait il pas de laisser à sa mère le même rôle, en tête de cette magnifique série d'œuvres gravées qui semblent découler, toutes, de cette minuscule pièce, si caractéristique? Sans entrer dans des minuties d'observations secondaires qui soulèveraient des disputes académiques, sans conclusion possible, entre techniciens et amateurs passionnés, j'estime qu'il convient de voir la ligne d'ensemble de l'œuvre, d'assez haut pour ne pas s'arrêter à des vétilles de cet ordre.

Ce classement, patiemment étudié et longuement mûri, est proposé, tel quel, sous ces réserves. Quant aux états, dont l'authenticité s'arrête à l'abandon de la planche par Rembrandt, lui-même, je crois être en droit d'affirmer que, dès la moindre retouche par un tiers, l'état nouveau devient un *faux partiel,* quel que soit son auteur. Car nul n'avait le droit, ni le talent suffisant pour intervenir. Je ne décrirai donc, ici, exclusivement, que les états de la main de Rembrandt. Cependant j'indiquerai, à titre de renseignement, le nombre des autres états, afin de mettre en garde les artistes et les amateurs contre les méfaits des éditions posthumes.

EAUX-FORTES ET ÉTATS AUTHENTIQUES.

La numérotation du catalogue d'Adam Bartsch est seule conservée. Le foliotage de l'album est en tête, le titre et le n° de Bartsch viennent après, puis les mesures de la pièce, prises au bord du coup de presse, la hauteur en premier.

Folio 1. *Première tête orientale.* B. 286. 150 × 124. Un seul état signé : Rembrandt geretuck, 1635. Copie inversée du portrait direct du père de Rembrandt. B. 21 de l'œuvre de Jan Lievens, exécutée par le jeune artiste vers 1627-28 et retouchée par lui en 1635. Le père de Rembrandt est mort le 27 avril 1630. Il a posé devant son fils pour les pièces, datées de 1630, où il apparaît plus marqué par l'âge que dans les eaux-fortes de Lievens. Celles-ci, non datées, sont certainement antérieures et doivent se placer vers 1627, à l'époque où Rembrandt, chassé d'Amsterdam par la peste, se fixa à Leyde. La pièce originale de Lievens est plus grande. Rembrandt copiant une épreuve, l'a inversée sans y changer grand'chose, avec cette maladresse d'un débutant appliqué à s'assimiler la technique de son initiateur.

Les retouches de 1635 sont insignifiantes. Il existe d'autres états et la planche originale est à la librairie de l'Université de Gottingue.

Troisième tête orientale. B. 288. 155 × 134 Signée : Rembrandt geretuck, 1635. Copie inversée de la pièce B. 18 de l'œuvre de J. Lievens (non reproduite, vu son peu d'intérêt).

F. 1. *Vieillard à grande barbe*. B. 290. 112 × 100. Un seul état, signature inversée. Copie du B. 260 auquel une coiffure orientale a été ajoutée en surcharge.

F. 2. *Deuxième tête orientale*. B. 287. 150 × 124. (Le père de Rembrandt avec un turban.) Signée et datée : Rembrandt geretuck, 1635. Copie inversée de la pièce B. 20 de l'œuvre de J. Lievens. Un seul état.

F. 2. *Quatrième tête orientale* (?) B. 289. 158 × 134. Signée : R. Copie inversée du portrait de *Joris van Vliet*, gravé par Lievens en 1627-28. En retouchant sa copie en 1635, Rembrandt a couvert d'une barbe courte les joues et le menton du modèle, tant pour tirer parti de cette planche que pour être plus véridique dans l'interprétation des traits du jeune graveur qui l'avait suivi à Amsterdam. Un seul état de la main de Rembrandt. La planche a été éditée plus tard par *J. de Reyger*. Deux autres états.

F. 3. *La mère de Rembrandt*. B. 354. (*Tête et buste de trois-quarts*.) 66 × 63. Signée et datée, 1628. I : Tête et voile seulement — II : Buste, signature et date : H. R., 1628, ajoutés.

F. 3. *Rembrandt au toupillon élevé*. B. 27. 90 × 72. Un seul état, sans date ni signature.

F. 3. *La mère de Rembrandt*. B. 352. I. Voile très léger. 85 × 72. II. Planche coupée après retouche du voile. Signature et date : H. R 1628. 62 × 64.

F. 4. *Rembrandt aux cheveux crespelés*. B. 1. 57 × 49. Signé : R. H., sans date. Un seul état, avec ou sans les salissures des bords du cuivre.

F. 4. *Grand gueux debout*. B. 162. 156 × 120. Sans date ni signature. Seul état authentique aux bords, rugueux et salis.

F. 4. *Le père de Rembrandt, tête baissée*. B. 294. 57 × 43. Signé : R. L., 1630. Un seul état, bords inégaux.

F. 5. *Mendiant ou gueux debout avec un bâton*. B. 163. 115 × 78. Sans date ni signature. Un seul état.

F. 5. *Gueux et gueuse*. B. 164. 78 × 66. Signé et daté : R. L., 1630. Un seul état authentique reproduit avec les salissures du cuivre taillé au découpoir dentelé. Le cuivre existe encore en provenance du fonds Basan. Nombreux tirages des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

F. 5. *Gueux estropié*. B. 179. 114 × 66. Un seul état, sans date ni signature, avec les bords teintés, La planche, très fatiguée par les tirages et les retouches de Basan, existe encore, rognée sur les côtés verticaux et remordue.

F. 6. *Gueux assis au pied d'un mur*. B. 173. 78 × 40. I. Son paquetage, à terre, inachevé. II. Ombres du paquetage ajoutées.

F. 6. *Vieillard à barbe blanche*. B. 309. 98 × 81. (Atelier R. L.). Un seul état.

F. 6. *Vieillard à barbe carrée et large*. B. 325. 89 × 74. Signé et daté : R. H. L., 1630. Un seul état,

F. 7. *Rembrandt au bonnet fourré*. B. 24. I. 90 × 70. Signé : R. L., 1630. Les quatre autres états sont douteux avec planche réduite à 62 × 52. Signature en surcharge.

F. 7. *Gueux assis sur une motte de terre*. B. 174. 116 × 69. Un seul état signé et daté : I. R., H. L., 1630, la planche existe encore, fatiguée.

F. 7. *Vieillard à grande barbe et tête chauve*. B. 291. 71 × 64. (Atelier R. L.). Un seul état.

F. 8. *Tête d'homme chauve. Père de Rembrandt*. B. 292. I : Signé : R. L., tête seule sur le cuivre de 118 × 97. II. Pièce achevée avec monogramme en bas : R. L. III. Planche rognée à 69 × 58, ne paraît pas contemporain de Rembrandt.

F. 8. *Homme à moustaches relevées. Père de Rembrandt*. B. 321. I. 105 × 87. La planche existe encore, en bon état, rognée à 102 × 85.

F. 8. *Vieillard à grande barbe*. B. 260. Premier état seul authentique (Atelier R. L.). 119 × 117 avant la réduction du cuivre à 119 × 106.

F. 8. *Le Père de Rembrandt coiffé d'un haut bonnet*. B. 321. I. 105 × 87. II. Réduite à 102 × 85 au XVIIIe siècle, la planche existe en bon état.

F. 9. *La Présentation au Temple avec l'Ange*. B. 51. I. 120 × 78. Signé et daté. R. L., 1630 (atelier R. L.). II. Planche rognée à 102 × 78.

F. 9. *La Circoncision*. B. 48. 80 × 64 (atelier R. L.). Un seul état.

F. 9. *Jésus disputant avec les docteurs*. B. 66. I. 109 × 78. Le docteur à gauche, en esquisse. II. 89 × 66. Deux figures ajoutées au fond, et l'une du premier état effacée (atelier R. L.). La planche existe encore, retouchée au XVIIIe siècle.

F. 10. *La Mère de Rembrandt assise et coiffée à l'orientale*. B. 348. 146 × 129. I. L'ombre du fond va jusqu'à la tête. II. L'ombre est grattée à la hauteur de l'épaule. Le troisième état n'est pas de Rembrandt.

F. 10. *Vieillard à barbe pointue*. B. 315. Un seul état signé : R. H., I. L., 1631. 67 × 64.

F. 11. *La Mère de Rembrandt la main sur la poitrine.* B. 349. Le premier état est seul authentique. 94 × 66. Signé : R. L., 1631. Le troisième état, remanié par Watelet. La planche existe encore, très fatiguée.

F. 11. *Le Père de Rembrandt au bonnet fourré.* B. 263. 145 × 130. I. Avant la signature. II. Signé : R. L., 1631. III. Mains et bras effacés et refaits pour rectifier une erreur de mise en place.

F. 11. *Le Père de Rembrandt coiffé d'une calotte.* B. 304. I. 97 × 73. Corps esquissé seulement; II. Travaux, signature, date ajoutées : R. L., 1630. Les quatre autres états très douteux; monogramme faux au III[e] état.

F. 12. *Femme nue assise sur un tertre.* B. 198. I. Signé : R. H., I. L., sur le terrain à gauche. 177 × 160. II. Signature presque effacée. Copie par W. Hollard du deuxième état, datée 1635. Le troisième état, douteux.

F. 13. *La Mère de Rembrandt en voile de veuve.* B. 343. 147 × 136. Signé : R. H., I. L., f. I. Avant l'accident d'outil au nez. II. Accident au nez. III. Tache enlevée, en partie, par grattage formant cuvette. La coupe en ovale peut-elle être attribuée à Rembrandt ?

F. 13. *Le Père de Rembrandt.* B. 307. 74 × 58. Signé et daté deux fois : I. L., 1631 et R. H., 1631 (Atelier R. L.).

F. 14. *Rembrandt, aux yeux hagards, au bonnet coupé.* B. 320. 51 × 46. Un seul état signé : R. L., 1630.

F. 14. *Rembrandt riant.* B. 316. I. Seul authentique sur 50 × 44. Signé : R. L., 1630. Les cinq autres états, douteux, retouchés sur une planche rognée à 48 × 44.

F. 14. *Vieillard à grande barbe et bonnet fourré.* B. 262. 150 × 129. Signé : R. H., I L., f. I. I. Espace clair autour de la main. II. Pièce terminée.

F. 14. *Tête d'Homme au bonnet fourré. Rembrandt.* B. 319. I. 56 × 45. L'épaule est blanche. II. Epaule teintée. III. Planche réduite au XVIII[e] siècle et retouchée.

F. 15. *Aveugle jouant du violon.* B. 138. 78 × 53. Un seul état véritable avant et apres nettoyage des bords. Signé : R. H., I. L., 1631. Les III et IV, douteux.

F. 15. *Diane au bain.* B. 201. Un seul état signé : R. H., I. L. (Atelier R. H.). 177 × 158.

Petite figure polonaise. B. 142. Un seul état signé : R. L., 1631, 58 × 32. Douteuse, non reproduite.

F. 129 (pièces licencieuses.) *L'Homme qui pisse.* B. 190. Un seul état, bords salis ou propres, signe : R. H., I. L., 1631. 84 × 59.

F. 129 (pièces licencieuses.) *La Femme qui se soulage.* B. 191. Un seul état signé : R. H., I. L., 1631. 81 × 63.

F. 16. *Rembrandt au manteau riche.* B. 7. 146 × 130. I. La tête seule en croquis blond, avant la collerette. II. Travaux complémentaires, masque et cheveux. Le costume n'apparaît qu'au cinquième état du Rovinski avec le monogramme et la date 1631. Les broderies sur le manteau et la signature en toutes lettres ne sont pas de Rembrandt, ni même de son atelier.

F. 16. *Le bon Samaritain.* B. 90. 258 × 218. I. La queue du poney est blanche. II. La queue ombrée. III. Le parapet ombré. IV. Signé et daté : Rembrandt invenit et fecit, 1633 (Travail d'atelier, avec Van Vliet).

F. 17. *Saint Jérôme en prières.* B. 101. Cintré. 108 × 80. Signé et daté : Rembrandt f. 1632. Signé sans le d. Travail d'élève, en grande partie.

F. 17. *Rembrandt au bonnet rond.* B. 16. 64 × 59. Signé et daté : R. H., I. L., 1631. Un seul état.

F. 17. *Rembrandt au lourd bonnet de poil.* B. 16. 89 × 53. Un seul état.

F. 18. *La grande Résurrection de Lazare.* B. 73. 366 × 258. Signé : R. H. L., van Rijn, f. I. Signature sans f., bordure irrégulière. II. Bordure rectifiée. L'espace derrière l'homme effrayé est légèrement ombré. III. Le front de l'homme, à gauche en bas, est éclairé. IV. Ce front est ombré. V. L'f de la signature est ajouté. Les 8 autres états sont postérieurs à la mort de Rembrandt.

F. 19. *Le Vendeur de mort aux rats.* B. 121. 140 × 124. Signé, daté : R. H. L., 1632. Travail d'atelier. I. Feuillage sans ombre. II. Feuillage ombré.

F. 19. *La Fuite en Égypte.* B. 52. Signé : Rembrandt invenit et fecit, 1633. 89 × 62. Un seul état, avec ou sans barbe. Ouvrage d'atelier.

F. 20. *La grande Descente de Croix.* B. 81. Première planche 516 × 402, signée : Rembrandt, f. 1633. Un seul état abîmé par l'éclatement du vernis. Puis une réplique de cette planche par l'atelier de Rembrandt, 530 × 410, signée : Rembrandt f. cum privil. 1633, a été éditée sous sa direction pour Hendrick Uylenburg, puis en 1684 par Justus Danckers d'Amsterdam. Achetée par Watelet, vers 1754, elle a été retouchée par celui-ci. La planche existe encore, en mauvais état.

F. 20. *Vieillard chauve à courte barbe.* B. 306. 66 × 56. Sans date ni signature Un seul état (Atelier).

F. 21. *La Fortune contraire.* B. 111. Signé sur la lisse du bateau : Rembrandt f. 1633. I. Le dos de la fortune gravé d'une seule taille 112 × 177. II. La planche est réduite à 111 × 167; la signature de Rembrandt grattée est recouverte de tailles. Cette gravure a illustré, avec 17 autres planches par W. Basse, l'*Eloge du voyage en mer d'*E. Herckmans (*Der Zee-Vaert-Lof*).

F. 21. *Rembrandt avec une écharpe autour du cou*. B. 17. I. Avant la signature 146 × 118. II. Planche coupée dans un ovale irrégulier 130 × 108. Signé : Rembrandt f. 1634. III. Planche réduite à 132 × 103. Signature ajoutée. (Ouvrage d'atelier.)

F. 21. *Rembrandt en ovale. Le capitaine Eenbeen* (Cl. de J.). B. 23. I. Jusqu'aux genoux 197 × 162.

F. 22. *Jan Cornélis Sylvius*. B. 266. Signé : Rembrandt f. 1634. 167 × 140.

F. 22. *La Liseuse*. B. 345. Signé : Rembrandt f. 1634. Ouvrage d'atelier. 86 × 66. I. Le haut de la manche gauche étroit. II. Le haut de cette manche élargi, avec la planche équerrée, à gauche.

F. 22. *Saint Jérôme*. B. 100. 108 × 89. Signé : Rembrandt f. 1634. Ouvrage d'atelier.

F. 129 (pièces licencieuses.) *Joseph et la femme de Putiphar*. B. 39. 90 × 114. Signé: Rembrandt f. 1634. I. Le coin du lit est bordé d'une forte ligne extérieure. II. Cette ligne est atténuée et le fond est plus travaillé. Cette planche légèrement retouchée par Basan, existe encore.

F. 23. *L'Annonciation aux bergers*. B. 44. 262 × 219. Signé : I. Rembrandt f. 1634. La planche reste en croquis à la pointe dans le coin gauche, en haut, et dans la largeur du bas, où sont les bergers et leurs animaux affolés. Tous les seconds plans sont très fortement gravés. II. La gloire, les bergers sont gravés. Les arbres ont des lumières très vives. III. Ces oppositions sont adoucies et la planche est completée. Le cuivre existe encore, très retouché et fatigué.

F. 24. *Rembrandt aux trois moustaches*. B. 2. 51 × 43. Un seul état, vers 1633.

F. 24. *Tête de la mère de Rembrandt regardant en bas*. B. 351. I. 66 × 58 (British M.). II. 42 × 40 : signé : Rembrandt f. 1633. Les retouches à la roulette des états suivants ne sont pas du maître.

F. 24. *Saskia. Femme coiffée en cheveux*. B. 347. Signé : Rembrandt f. 1634. 86 × 66.

F. 24. *Jésus chassant les vendeurs du Temple*. B. 69. 135 × 166 : signé : Rembrandt f. 1635. Un seul état. Le cuivre existe encore, bien conservé. Celui de la collection Malaspina de Pavie n'est qu'une réplique du XVIIIe siècle.

F. 25. *Jésus en croix*. B. 80. 95 × 67. Un seul état signé : Rembrandt f.

F. 25. *Jacob pleurant la mort de son fils Joseph*. B. 38. 108 × 80. Signé : Rembrandt van Rijn, f. Un seul état.

F. 25. *Les petits Disciples d'Emmaüs*. B. 88. 101 × 72. Un seul état signé : Rembrandt f. 1634.

F. 25. *La Samaritaine aux ruines*. B. 71. 121 × 106. Un seul état signé : Rembrandt f. 1634. (Atelier.) La planche, qui a beaucoup tiré et fut souvent retouchée, existe encore.

F. 26. *La grande mariée juive*. B. 340. 221 × 167. I. Robe et bas de la planche inachevés. II. Planche finie, probablement par Ferdinand Bol. Signée R.

F. 27. *Le Denier de César*. B. 68. 178 × 103. I. Avant les ombres sur le turban du Pharisien, la tête du Christ et l'homme à sa gauche. II. Après ces adjonctions. La planche existe encore.

F. 27. *Jan Uytenbogaert*. B. 279. I. La planche est rectangulaire sur 250 × 185. La collerette est blanche, le masque, très blond. II. Col et masque terminés, même format. III. La planche coupée en octogone est signée : Rembrandt f. 1635. Quatre vers d'Hugo Grotius vantent le prédicant des Arminiens remontrants. Le cuivre existe encore très retouché.

F. 28. *Le martyre de saint Étienne*. B. 97. 95 × 85. Un seul état signé : Rembrandt f. 1635. Le cuivre, usé, existe encore.

F. 28. *Le charlatan*. B. 129. 77 × 36. Un seul état signé : Rembrandt f. 1635.

F. 28. *La faiseuse de Kouks*. B. 124. 109 × 79. Un seul état signé : Rembrandt f. 1635 (Ouvrage d'atelier). Cinq autres états du XVIIIe siècle ont usé la planche qui existe encore, très fatiguée.

F. 29. *Homme au chapeau à larges bords*. B. 311.

F. 29 *La vieille qui dort*. B. 350. 69 × 52. Sans date, ni signature. Ouvrage d'atelier. Un seul état.

F. 29. *Le Christ devant Pilate*. B. 77. 550 × 455. I. La figure de Pilate, le groupe devant lui et le roseau monté en lance sont encore en esquisse. (Quoiqu'il semble bien que cet état ne soit qu'une épreuve tirée avec un cache en papier découpé, dont on voit la déchirure en bas, en dents de scie, en vue de dessiner des retouches sur le blanc de l'épreuve à lever.) II. Le groupe de Pilate et des cinq Juifs complété avec dans la marge les mots : Rembrandt f. 1636, cum privile. III. L'épaule de Pilate atténuée et éclaircie. IV. Le vieillard du second plan a le visage ombré. La planche, presque entièrement de la main de Ferdinand Bol, vint en France, vers 1730, et fut éditée par Malboure, rue Saint-Jacques, qui grava sa firme d'éditeur.

F. 30. *Homme à cheval*. B. 139. 81 × 58. Signé à l'envers : R. H. L.

F. 30. *Étude de six têtes* (Saskia). B. 365. 141 × 127. Signée : Rembrandt f. 1636. Un seul état avec les bords teintés. Nombreux tirages du XVIIIe siècle. La planche existe encore.

F. 31. *Rembrandt et sa femme Saskia*. B. 19. 104 × 97. Signée : Rembrandt f. 1636 (Ouvrage d'atelier). La planche existe, retouchée. Il y a des épreuves truquées du XVIIIe siècle, avec la surimpression de la *mère de Rembrandt* (B. 349) sur un tirage du Rembrandt seul, Saskia étant masquée par un cache. Rien ne fait mieux ressortir, que ces faux audacieux, le côté bassement vénal des pratiques des éditeurs du XVIIIe siècle, qui ne respectent même pas l'échelle des personnages, ni les valeurs des tailles.

F. 31. *Menasseh Ben Israël.* B. 269. 148 × 107. Signé : Rembrandt f. 1636. I. Avant les lignes verticales sur le bord du chapeau. II. Avec ces lignes. Reprise en mezzotint au xviiie siècle, cette planche est une œuvre d'atelier, dans les ombres du vêtement et du chapeau.

F. 32. *Figure polonaise.* B. 140. 51 × 47. Un seul état, sans date ni signature.

F. 32. *Le retour de l'enfant prodigue.* B. 91. 156 × 135. Un seul état signé : Rembrandt f. 1636. La planche existe encore, remordue et légèrement usée. Nombreuses épreuves des xviie et xviiie siècles. Copie inversée du xviiie siècle.

F. 33. *Le Conseiller de Sa Majesté en Pologne* (C. de J.), ou *Vieillard à barbe carrée.* B. 313. 95 × 83. Un seul état signé : Rembrandt f. 1637.

F. 33. *Trois têtes de femmes.* B. 367. 127 × 102. Ni signé, ni daté. I. Saskia seule, la tête appuyée sur sa main. II. Les deux autres têtes rajoutées (Études d'atelier.) La planche existe encore, fatiguée. Nombreuses épreuves du xviiie siècle.

F. 33. *Portrait de Rembrandt, au bonnet orné d'une plume.* B. 20. 134 × 103. Un seul état signé : Rembrandt f. 1638. La planche existe, retouchée.

F. 34. *Abraham caressant Isaac.* B. 33. 116 × 89. Un seul état signé : Rembrandt f. La planche existe remordue et usagée. Nombreuses épreuves du xviiie siècle.

F. 34. *Agar renvoyée par Abraham.* B. 30. 125 × 95. Un seul état signé : Rembrandt f. 1637.

F. 34. *Jeune homme assis et réfléchissant.* B. 268. 96 × 82. Signé : Rembrandt f. 1637. I. La joue gauche en pointillé. II. Ces points effacés.

F. 34. *Rembrandt aux cheveux courts et frisés.* B. 26. 96 × 62. Un seul état avec une trace de signature : Rembrandt f. La planche existe, retouchée.

F. 35. *Trois têtes de femmes, dont une qui dort.* B. 368. 142 × 198. Signé : Rembrandt f. 1637. On considère, comme premier état, des épreuves tirées sur le cuivre oxydé. A la vérité, il n'y a qu'un seul état original.

F. 35. *Vieillard portant la main à son béret.* B. 259. I. la tête est gravée, le corps esquissé au trait. La planche a été achetée et « finie » par G. F. Schmidt, en 1770, sur un desssin de N.-B. Lesueur.

F. 36. *Adam et Ève.* B. 28. 161 × 115. Un seul état signé : Rembrandt f. 1638. Il existe une bonne copie ancienne de cette planche, prise par Ch. Blanc pour l'original.

F. 36. *Joseph racontant ses songes.* B. 37. 110 × 93. Signé : Rembrandt f. 1638. I. Espace ombré entre Joseph et la joue de la femme. II. Lumière ramenée à cette place, par grattage. III. Rideau et tête du fond ombrés. La planche existe encore, remordue et usagée.

F. 36. *Juif à grand bonnet.* B. 133. 83 × 44. Signé et daté : Rembrandt. f. 1639. Un seul état. La planche existe encore.

F. 37. *La mort de la Vierge.* B. 99. 409 × 315. Signé : Rembrandt f. 1639. I. La chaise, à droite, à peine ombrée. II. La chaise est en valeur sur le fond. La planche existe encore, très fatiguée.

F. 38. *Paysan et paysanne marchant.* B. 144. 62 × 47. Un seul état.

F. 38. *Rembrandt appuyé.* B. 21. 205 × 164. Signé : Rembrandt f. 1639. I. La passe du béret est inachevée. Il existe au British Museum une épreuve de cet état avec croquis d'accessoires inexécutés en gravure. II. Le béret est achevé.

F. 39. *Griffonnements gravés en plusieurs sens.* B. 369. 135 × 151. Un seul état, non signé (ouvrage de Rembrandt et ses élèves).

F. 39. *La décollation de saint Jean-Baptiste.* B. 92. 128 × 103. Signé : Rembrandt f. 1640. I. Les personnages du fond, assez confus. II. Planche achevée. Le cuivre existe, fatigué.

F. 40. *Le peseur d'or. Uytenbogaert.* B. 281. 250 × 204. Signé : Rembrandt f. 1639. I. La figure principale est esquissée au trait, l'ensemble est nerveux et blond. État reproduit en totalité. II. La tête et l'ensemble de la planche sont achevés. Fragment reproduit dans le volume de texte. Le captain Baillie acheta le cuivre qu'il abîma par ses retouches; puis il publia une mauvaise copie de sa main.

F. 41. *La grande Présentation au Temple.* B. 49. 213 × 290. Sans date ni signature. I. La tête de Siméon est nue, sa robe est blonde. II. Siméon porte une calotte. La planche existe encore en bon état.

F. 42. *Le Triomphe de Mardochée.* B. 40. 174 × 215. Sans date ni signature. Un seul état.

F. 43 (*Lopez ?*) *Vieillard à barbe carrée.* B. 265. 149 × 137. Un seul état signé : Rembrandt. f. 1640.

F. 43. *Vue ancienne d'Amsterdam.* B. 210. 113 × 153. Sans date ni signature. I. Trait échappé sur la grosse tour; un lièvre court vers la gauche au-dessous de cette tour. II Le trait et le lièvre sont effacés. Il existe une bonne copie de cette pièce par Lucy Brightwell.

F. 44. *La chaumière et la grange à foin.* B. 225. 129 × 321. Signé : Rembrandt f. 1641. Un seul état. Il existe une bonne copie par Lucy Brightwell.

F. 44. *La chaumière au grand arbre.* B. 226. 125 × 320 Signé : Rembrandt f. 1641. Un seul état.

F. 45. *La petite chasse aux deux lions.* B. 115. 154 × 121. Sans date, ni signature. Un seul état.

F. 45. *La Vierge et l'Enfant Jésus, sur des nuages.* B. 61. 166 × 104. Signé : Rembrandt f 1641. Un seul état (Travail d'atelier).

F. 45. *Trois figures orientales,* ou *Job et ses amis,* ou *Jacob et Laban.* B. 118. 144 × 113. Signé : Rembrandt f. 1641, à l'envers. I. Verdure simplement indiquée. II. Branches ajoutées. La planche existe encore.

F. 46. *Le baptême de l'Eunuque.* B. 98. 180 × 212. Signé : Rembrandt f. 1641. I. La petite cascade du fond, au trait seulement. II. Cette cascade est ombrée ainsi que le tertre. La planche existe encore, en bon état.

F. 46. *Jésus en croix entre les deux larrons.* B. 79. 135 × 100. Gravure en ovale. Sans date ni signature. I. Le bras gauche de la croix touche la bordure. II. Le coin de la croix est arrondi et son bois est plus coloré. La planche existait en 1816 et fut tirée dans la *Collection de deux cents eaux-fortes.*

F. 47. *Cornelis Claes Anslo.* B. 271. 186 × 157. Signé : Rembrandt f. 1641. I. Avec une large marge blanche en bas. II. Cette même bande gravée à la pointe sèche. III. Fond à gauche et à droite plus travaillé. Cette planche est en Angleterre.

F. 47. *La grande chasse au lion.* B. 114. 224 × 300. Signé : Rembrandt f. 1641. I. La tête du cheval, à droite, est claire. II. La tête du cheval est ombrée.

F. 48. *Le dessinateur.* B. 130. 93 × 64. Un seul état, ni signé ni daté. La planche existe, fatiguée.

F. 48. *Le joueur de cartes.* B. 136. 90 × 81. Signé : Rembrandt f. 1641. Un seul état, peu mordu. La planche a été « terminée » par Watelet, vendue à Basan qui la fit remordre et l'usa. Le cuivre existe, fatigué.

F. 48. *Le maître d'école.* B. 128. ou *Commérage devant la porte.* (C. de J.). 91 × 153. Signé et daté : Rembrandt f. 1641. Un seul état vigoureux. La planche qui appartint à Watelet, Basan, Bernard, existe usagée.

F. 49. *La bohémienne espagnole.* B. 120. 133 × 113. Un seul état, sans date, ni signature.

F. 49. *L'Ange quittant Tobie.* B. 43. 103 × 154. Signé : Rembrandt f. 1641. I. Diagonales, sur le bonnet de Tobie, très visibles. II. Coin à gauche ombré ; diagonales atténuées. III. Fond à droite plus travaillé. La planche existe encore, en bon état.

F. 50. *Jeune homme à mi-corps.* B. 310. 93 × 66. Signé Rembrandt f. 1641. Un seul état sur un coupon du cuivre du *Moulin.* L'ancien tracé de la maçonnerie réapparaît dans les modelés des chairs et du costume.

F. 50. *Homme avec chaîne et croix.* B. 261. 154 × 102. Signé : Rembrandt 1641. I. Avant le col blanc. II. Le col est ajouté. Ombre vigoureuse à droite. III. Le dessin des cheveux est renforcé. Cette eau-forte, et la précédente, semblent représenter le jeune Samuel van Hoogstraten, l'élève de Rembrandt

F. 51. *Le moulin.* B. 233. 144 × 207. Signé : Rembrandt f. 1641. Cette gravure, qui ne représente pas le moulin paternel de l'artiste, a été exécutée sur un cuivre qui avait servi à une figuration, au trait, d'une muraille grossière. Rembrandt s'est contenté de brunir le travail antérieur, sans l'effacer tout à fait, en laissant des salissures dans le ciel. C'est ce qu'on a pris pour des accidents de morsure formant des états, inexistants.

F. 52. *Le cochon (la truie).* B. 157. 143 × 154. Signé : Rembrandt. 1642. I. Avant les croisillons sur les joues du garçon. II. Après ces croisillons. Il existe une copie médiocre du XVIII[e] siècle.

F. 53. *La petite résurrection de Lazare.* B. 72. 150 × 115. Signé : Rembrandt f. 1642. I. Trois traits légers derrière Lazare. II. Le front de Lazare ombré, les trois traits, effacés. La planche existe, en bon état.

F. 54. (*Homme sous une treille.*) B. 257. 72 × 56. Un seul état signé : Rembrandt f. 1642.

F. 54. *L'espiègle.* B. 188. 177 × 144. Signé : Rembrandt 1642. I. Avant la signature. II. Signé.

F. 55. *La descente de la Croix, en esquisse.* B. 82. 148 × 115. Un seul état signé : Rembrandt f. 1642

F. 55. *Saint Jérôme,* ou *Philosophe en méditation.* B. 105. 150 × 173. Signé : Rembrandt f. 1642. I. Le rideau de la fenêtre tombe droit. II. Le rideau s'incline, à droite, du haut en bas. La planche existe, très fatiguée et remaniée.

F. 56. *Griffonnements avec un arbre.* B. 372. 78 × 67. Un seul état. Croquis d'atelier.

F. 56. *Jeune fille avec un panier.* B. 356. 86 × 60. Un seul état, sans date ni signature.

F. 56. *La chaumière entourée de planches.* B. 232. 138 × 158. Signé : Rembrandt 1642. I. Le lointain à gauche est au trait, pas de date. II. Le talus est teinté. La pièce est signée.

F. 57. *Omwal.* B. 209. 185 × 224. Signé : Rembrandt 1645. Un seul état authentique. Les travaux ajoutés au premier état ne sont pas du maître.

F. 58. *Les trois arbres.* B. 212. 211 × 280. Signé : Rembrandt (presque illisible) 1643. Un seul état. Il existe de nombreuses copies médiocres par Hazard, Baillie, etc.

F. 59. *Homme méditant.* B. 148. 146 × 152. Sans date ni signature. I. La flamme large et ronde peu rayonnante, le béret est étroit (reproduit). II. La flamme est en lancette, le béret élargi. Cette pièce à servi à l'illustration d'*Emblemata sacra* de S. P. Schabaelje, en 1654.

F. 59. *Repos en Egypte.* B. 57. 92 × 59. I. Sans l'âne. II. Tête d'âne ajoutée. La planche existe encore, retouchée et usagée. Nombreuses épreuves du XVIII[e] siècle.

F. 60. *L'abreuvoir.* B. 231. 127 × 233. Signé : Rembrandt 1645. I. Avec beaucoup de barbes ; l'abri du bateau reste blond. II. Cet abri est couvert de tailles supplémentaires.

F. 60. *Le berger et sa famille.* B. 220. 95 × 67. Un seul état signé : Rembrandt f. 1644.

F. 130 (pièces licencieuses.) *Le vieillard endormi.* B. 189. 78 × 56. Un seul état, non signé, ni daté.

F. 61. *Le paysage au dessinateur.* B. 219. 120 × 208. Un seul état, sans date ni signature.

F. 61. *Le Pont de Six.* B. 208. 128 × 222. Signé : Rembrandt f. 1645. I. Le chapeau de l'homme accoudé est au simple trait. II. Ce chapeau est modelé. Copie par Basan.

F. 62. *Jésus porté au tombeau.* B. 84. 131 × 108. Signé : Rembrandt. Un seul état.

F. 62. *Vieille mendiante.* B. 170. 81 × 64. Signé : Rembrandt f. 1646. Un seul état authentique, avant les remorsures et le redressement de la planche. Le cuivre existe encore.

F. 63. *Abraham et Isaac.* B. 34. 157 × 140. Un seul état signé : Rembrandt 1645. La planche, remordue, existe encore, en bon état. Une copie inversée, assez fidèle, a été publiée vers 1860.

F. 63. *Figures académiques d'hommes.* B. 194. 194 × 228. Sans date ni signature. Un seul état, exécuté sur le croquis de pointe sèche représentant la nourrice de Titus avec l'enfant, au second plan.

F. 64. *Homme nu assis.* B. 193. 164 × 96. Signé : Rembrandt f. 1646. I. Les cheveux du côté droit du personnage sont clairs. II. Ses cheveux sont noyés dans le fond.

F. 64. *Académie d'un homme assis à terre.* B. 196. 97 × 165. Signé : Rembrandt f. 1646. La planche, remordue et retouchée à l'outil, existe encore.

F. 65. *Jan Cornélis Sylvius.* B. 280. 278 × 187. Signé : Rembrandt 1646. I. Lumière au-dessus de la paupière droite. II. Cette lumière est striée de taille et teintée au soufre.

F. 65. *Jean Asselin.* B. 277. 215 × 170. Signé : Rembrandt f. 16. I. Avec un tableau sur un chevalet. II. Le tableau est sommairement détruit sur un fond sale. III. Le fond est nettoyé. La planche existe, retouchée.

F. 131 (pièces licencieuses). *Le lit à la française.* B. 186. I. en 152 × 223 avec une bande claire en bas, avant la signature. II. La planche rognée à 125 × 223. La bande claire est enlevée. Signé : Rembrandt f. 1646. III. La planche est réduite à 125 × 177.

F. 66. *Ephraïm Bonus.* B. 278. 240 × 172. Signé : Rembrandt f. 1647. I. Le bas du manteau est inachevé. La tête n'est pas entièrement modelée. Le chaton de la bague à la pointe sèche garde une lourde bande noire. C'est l'état dit : *à la bague noire.* II. La bague est ébarbée, la gravure est complète et harmonieuse, dans l'effet voulu par le maître. C'est le bel état de la pièce.

F. 67. *Saint Jérôme écrivant.* B. 103. 179 × 121. I. Avant la signature et les travaux ci-dessous indiqués. II. Signé : Rembrandt f. 1648. Le pied de l'arbre et le lion sont plus modelés.

F. 68. *Jan Six.* B. 285. 245 × 191. I. Avant la signature et avec l'appui de la fenêtre, à mi-hauteur du bras. II. Signé : Rembrandt f. 1647 avec les 6 et 4 gravés à l'endroit, inversés sur l'épreuve, et l'appui de la fenêtre abaissé. III. Chiffres 6 et 4 redressés et « *Jan Six. Æ* 29. » ajoutés à gauche. La planche est conservée dans la collection Six, à Amsterdam.

F. 69. *Rembrandt gravant.* B. 22. 151 × 128. I. Les mains et le papier sont esquissés. Le vêtement a de lourdes barbes en coups de fusain. Un brunissage brutal et inachevé salit l'épreuve sous la main droite. On voit dans le cadre de la fenêtre des traces de la muraille antérieurement gravée sur le cuivre dont les coupons ont servi au *Moulin* et au *Jeune homme.* II. Signé : Rembrandt f. 1648, sur le store. Les barbes sont enlevées La main gauche est modelée. Le masque est rajeuni par les modelés complémentaires. Les autres états sont d'une main, ou de plusieurs mains étrangères, notamment le paysage français du VIe état. Car le cuivre existe encore, abominablement saccagé par Watelet d'abord, puis par Basan et ses retoucheurs sans scrupule.

F. 70. *Mendiants à la porte d'une maison.* B. 176. 104 × 128. Signé : Rembrandt f. 1648. I. Avant l'ombre sur le montant de la porte. II. Après cette ombre le long du profil du donateur. La planche existe, en bon état.

F. 71. *Jésus au milieu de ses disciples,* ou *L'incrédulité de saint Thomas.* B. 89. 162 × 210. Préparation abandonnée, signée Rembrandt f. 1650, un seul état.

F. 71. *La synagogue des Portugais.* B. 126. 71 × 219. Signé : Rembrandt 1648. I. Le pied du rabbin à gauche est esquissé. II. Ce pied est modelé. La planche existe, en bon état.

F. 72. *Médée,* ou *Jason et Créuse.* B. 112. 230 × 177. I. La statue de Junon est sans couronne. II. La robe de Médée est allongée. III. Junon a une couronne. IV. Vers et signature : Rembrandt f. 1648, dans la marge. V. Planche légèrement rognée.

F. 130 (pièces licencieuses). *Le moine dans le blé.* B. 187. Un seul état, sans date ni signature.

F. 73. *Jésus prêchant,* dit à tort : *la petite tombe.* B. 67. 155 × 50. Un seul état authentique sur papier du XVIe siècle. Le cuivre, acheté par Norblin de la Gourdaine a été retouché et édité par lui à la fin du XVIIIe siècle.

F. 74. *Jésus guérissant les malades. Pièce aux Cent Florins.* B. 74. 278 × 389. Sans date, ni signature. I. Avant les tailles sur le cou de l'âne. II. Après ces tailles. La planche, retouchée par Greenwood, saccagée par le capitaine Baillie a été éditée par ce dernier à 100 exemplaires abominables, puis découpée en cinq fragments édités séparément, en 1775.

F. 75. *L'abreuvoir de la vache.* B. 237. 102 × 129. Un seul état authentique, avant les tailles à droite de la vache. La planche existe encore, retouchée par Basan.

F. 75. *Le paysage à la tour.* B. 223. 123 × 218. Non signé ni daté. I. La tour a une coupole. Taches dans le ciel. II. La coupole est effacée, le ciel nettoyé. III. Le pont-levis est entouré d'ombres fortes.

F. 76. *La barque à voile.* B. 228. 140 × 207. Un seul état, modifié par d'autres mains.

F. 77. *Le canal aux cygnes.* B. 235. 85 × 107. Signé : Rembrandt f. 1650. I. Les arbres à gauche, ne portent pas d'ombre. II. Les arbres sont montés de ton et portent ombre jusqu'au petit personnage à gauche.

F. 77. *L'Obélisque.* B. 227. 83 × 160. Un seul état, ni signé, ni daté. Retouches postérieures autour de la charrette.

F. 78. *La campagne du peseur d'or.* B. 234. Un seul état signé : Rembrandt 1651.

F. 78. *L'homme au lait.* B. 213. 65 × 174. I. Pas d'horizon à la gauche des chaumières. II. Avec les collines et le lointain au trait.

F. 79. *Le paysage aux trois chaumières.* B. 217. 160 × 203. Signé : Rembrandt f. 1650. Ce qu'on prend pour le premier état est un manque d'impression par dépôt d'oxyde dans les tailles. I. Avec les taches blanches et grises, sur le terrain en avant des chaumières et sur le chaume des toits. II. Avec les croisillons de taille sur la première chaumière.

F. 80. *La grange à foin.* B. 224. 83 × 173. Signé : Rembrandt f. 1650. I. Avant la ligne d'horizon à gauche. II. Cette ligne d'horizon est tracée à mi-corps des figures.

F. 80. *Le paysage à la tour carrée.* B. 218. 85 × 156. Signé Rembrandt f. 1650. I. Oppositions colorées dans la partie droite de la tour. II. Le mur de droite est ombré, l'arbre, au pied, est atténué.

F. 81. *Le coquillage.* B. 159. 97 × 131. Signé : Rembrandt f. 1650. I. Avant le fond. II. Avec le fond, de la main de Rembrandt, incontestablement.

F. 81. *Les baigneurs.* B. 195. 110 × 156. Un seul état signé : Rembrandt 1651. Le cuivre existe encore, usagé.

F. 82. *Tobie le père, aveugle.* B. 42. 160 × 130. Un seul état signé : Rembrandt f. 1651, deux fois sur la marche.

F. 83. *Clément de Jonghe.* B. 272. 206 × 161. Signé : Rembrandt f. 1651. I. La voûte n'est pas tracée. II. Le bord du manteau, ombré à la pointe sèche, la pupille de l'œil a une « barbe » ; le dossier de la chaise est ombré. III. La voûte est gravée, l'œil est ébarbé. La planche existe, fatiguée par les tirages du XVIII[e] siècle et des reprises à l'outil.

F. 84. *L'adoration des bergers.* B. 46. 148 × 199. I. Le bat-flanc, derrière Joseph et la tête de l'Enfant sur son oreiller sont en esquisse. II. Quelques travaux sur ces parties. III. Joseph porte un bonnet fourré, le voile de la Vierge est rétréci. Le cuivre, qui existe encore, a été remanié par des retouches à l'outil chez Watelet et Basan.

F. 85. *La fuite en Égypte à la lanterne.* B. 53. 156 × 110. Signé : Rembrandt f. 1651. I. Lumières très vives ; la main de Joseph n'est qu'au trait. II. Tailles simples sur la main de Joseph. III. Les figures entrent dans la pénombre, l'âne est très vigoureux de ton. IV. Le ciel, à droite, est couvert d'un croisillon de tailles. La planche existe encore, fatiguée dans les travaux légers.

F. 86. *L'étoile des Rois.* B. 113. 94 × 143. Un seul état, sans date, ni signature ; authentique seulement sur les épreuves du XVII[e] siècle, car le cuivre, conservé, montre de nombreuses retouches à l'outil.

F. 86. *Paysan avec femme et enfant,* ou *Tambour errant.* B. 131. 111 × 91. Un seul état. La planche existe.

F. 87. *David en prières.* B. 41. 143 × 93. Signé : Rembrandt f. 1652. I. On considère, à tort, comme un premier état, un manque d'impression par oxydation des tailles du bord gauche, en bas de la planche ; c'est une erreur matérielle. Le I est avant l'accident sur le dos de David. II. Avec ce trait gravé par un accident d'impression (fil ou poil laissé sur le cuivre). La planche existe en bon état.

F. 88. *Jésus disputant avec les docteurs.* B. 65. 126 × 213. Préparation signée : Rembrandt f. 1652. En un seul état authentique au trait. Le captain Baillie a massacré le cuivre en l'achevant à la manière noire.

F. 89. *Le docteur Fautrieus*, dit à tort *Faust.* B. 270. 208 × 161. Sans date ni signature. I. Le livre à droite au bord du cadre n'a que deux sens de tailles. Le bonnet est inachevé en arrière de la tête. II. Le livre est recouvert de fines tailles. Petits traits serrés sur la bordure de l'habit. Le bonnet est resserré derrière l'oreille. III. Le livre a des tailles complémentaires en travers. Le cuivre, massacré par Watelet, Basan et Bernard n'a plus que le métal d'origine. Il existe des épreuves chargées de barbes, par dessus le troisième état ; faux du XVIII[e].

F. 90. *Le bouquet de bois.* B. 222. Signé : Rembrandt f. 1652. 155 × 210. I. Esquissé à la pointe sèche avant la signature. II. Avec les vigueurs de pointe sèche et la trouée dans le bouquet d'arbres.

F. 90. *Le canal.* B. 221. 74 × 79. Un seul état sans date ni signature.

F. 91. *Le chasseur.* B. 211. 128 × 156. I. Avec les chaumières et la meule à gauche. II. Après l'effaçage de ces accessoires.

F. 91. *Le paysage au bateau.* B. 236. 82 × 107. Signé : Rembrandt f. 1650. I. Les arbres sur la tour sont esquissés ; trois lignes barrent l'horizon. II. Ces arbres sont modelés et l'horizon est élevé pour absorber les trois lignes inexpressives.

F. 92. *Lieven Willemz Coppenol* (petite planche). B. 282. 256 × 190. I. Avant les équerres et compas accrochés au mur. II. Avec ces accessoires en place, les figures peu modelées, encore. III. Avec un œil-de-bœuf sur la muraille. IV. Avec un triptyque, à la muraille, remplaçant l'œil-de-bœuf.

F. 93. *Saint Jérôme au torrent.* B. 104. 260 × 206. Un seul état, ni signé, ni daté.

F. 94. *La fuite en Égypte dans un paysage d'Hercules Seghers.* B. 56. 314 × 284. I. Effaçage du groupe de l'*Ange de Tobie* gravé d'après un tableau d'Elsheimer, pour une estampe en couleurs par planches repérées et esquisse sommaire du groupe rembranesque de Joseph, la Vierge et l'âne. Le ciel est strié de salissures. II. Branches ajoutées au massif d'arbres à droite et premier état de gravure dessiné par Rembrandt. III. Tours au lointain, lumières dans les figures. Etats postérieurs par une autre main.

F. 95 et 96. *Les Trois Croix*. B. 78. 285 × 550. I. Le groupe central au trait, sous une grande projection lumineuse. Deux cavaliers, à la gauche du Christ. Un groupe d'hommes et de femmes fuit vers la gauche, au premier plan. II. Les personnages, à droite, sont noyés d'ombre. III. Avec la signature : Rembrandt f. 1653. Des modelés vigoureux sur les groupes à droite et à gauche. IV Cataclysme général. Le ciel fuligineux est strié de larges verticales à la règle, coupées d'obliques noires sur blanc pur. L'un des cavaliers est effacé, avec le cheval nu, en avant, et remplacé par un personnage emprunté à une médaille de Pisanello. Le Juif, le plus en avant, est effacé. Le groupe de gauche est strié de tailles profondes en tous sens. Un cheval se cabre, à gauche, derrière le bon larron. L'autre larron a sombré dans la nuit totale, à droite. La planche fut éditée ensuite par *Frans Carelse escudit* qui la remania et mit sa firme sur ses épreuves.

F. 97 et 98. *Jésus présenté au peuple*. B. 76. I. 383 × 455. Un groupe de dix figures est au premier plan. Le Christ est au trait. La fenêtre de droite est à petits carreaux, sans meneaux ni doubles cintres. II. 283 × 455. Quelques croisillons sur un spectateur à gauche. III. Planche rognée à 380 en hauteur, pour éviter le rajouté d'une bande de japon, necessaire dans les précédentes épreuves. La galerie couverte, à droite, est gravée et porte ombre. IV. Le corps du logis à gauche est monté de ton. V. Les dix figures du premier plan sont grattées, les autres figures sont modelées sommairement à la pointe. VI. Une double cloaque, séparée par un mascaron est gravée à la place du groupe détruit ; signé : Rembrandt 1655. VII. Le mascaron est noyé d'ombre.

F. 99. *Le jeu de Kolf*. B. 125. 96 × 144. Signé : Rembrandt : 1654. Un seul état authentique, avec des irrégularités de morsure, en haut. Retouchée au XVIIIe siècle, la planche existe, fatiguée.

F. 99. *Jésus disputant avec les Docteurs*. B. 64. 94 × 144. Un seul état authentique, avec un accident de planage très visible : stries verticales sur les figures du premier plan. La planche existe, en bon état, avec ces stries usées qui ne retiennent plus l'encre, mais sont visibles sur le cuivre.

F. 100. *La présentation au Temple en hauteur*. B. 50. 210 × 162. Un seul état, sans date ni signature.

F. 101. *L'adoration des bergers*. B. 45. 105 × 129. Signé : Rembrandt f. 1654. Un seul état avec des manques de morsure dans les lignes courbes, en haut. Le cuivre, en bon état, a été retouché dans ces accidents.

F. 101. *La circoncision*. B. 47. 93 × 144. Signé deux fois : Rembrandt f. 1654. I. Les stries obliques qui masquent le prêtre sont mordues inégalement, ou bourrées d'oxyde. II. Ces stries obliques sont nettes et fortes. Le cuivre existe, avec la correction de ces irrégularités de morsure. En bon état.

F. 102. *La descente de Croix aux flambeaux*. B. 83. 210 × 161. Un seul état authentique, avec les stries du planage visibles sur les lumières. Signé : Rembrandt f. 1654. La planche existe, en bon état, avec ces stries nettement visibles, quoiqu'elles ne retiennent plus l'encre.

F. 103. *Les Pèlerins d'Emmaüs*. B. 87. 210 × 160. Signé : Rembrandt f. 1654. I. Eau-forte pure. Le rayonnement de l'auréole est grignoté. Le chapeau d'un disciple est informe. II. Les rayons sont allongés et continus, le chapeau est construit ; des parallèles obliques sont gravées sous la table. III. Quelques croisillons complètent le coin droit. La planche existe, encore en bon état.

F. 104. *La Sainte Famille au chat*. B. 63. 93 × 144. Signé Rembrandt f. 1654. Un seul état authentique avec quelques manques de morsure au bord du cadre et dans le fond. La planche existe, en assez bon état, avec quelques retouches de ces accidents de morsure.

F. 104. *La fuite en Egypte*. B. 55. 94 × 144. Un seul état signé : Rembrandt f. 1654.

F. 105. *La mise au tombeau*, ou *l'Ensevelissement des morts d'après l'Ancien Testament* (C. de J.). B. 86. 211 × 101. I. Schéma au trait en hachures larges. II. La planche est couverte de travaux. Le mort et les figures derrière sont modelés. III. Des croisillons complémentaires, à droite, vers le massif de maçonnerie.

F. 106. *Jésus ramené d'Égypte*. B. 60. 94 × 144. Un seul état signé : Rembrandt f. 1654.

F. 106. *Le petit orfèvre*. Snyters ? (C. de J.). B. 123. 77 × 57. Signé : Rembrandt f. 1655. I. Avant les verticales sur la hotte de la cheminée. II. Avec ces verticales et le nettoyage de la cuvette de brunissage à la place de la lueur du foyer de la forge. La planche existe encore en très bon état.

F. 107 et 108. Illustrations pour la *Piedra Gloriosa* de Rabbi Menasseh Ben Israël. B. 36. D'abord les quatre sujets sur une seule planche. 280 × 161, puis :

A. *La statue de Nabuchodonosor*. I. Le haut de la planche à droite n'est pas gravé. La pièce est sans signature. Les jambes de la statue sont coupées au-dessus et au-dessous des genoux. II. Avec la signature : Rembrandt f. 1655. III. La statue est brisée seulement au-dessous des genoux. IV. Les noms des Nations sont inscrits sur les quatre membres et sur le bandeau.

B. *L'échelle de Jacob*. I. Dans la planche entière avec les autres sujets. II. Jacob est de trois-quarts. Le bas de l'échelle est noyé d'ombre. III. Les échelons commencent à apparaître. IV. Jacob est de profil, l'échelle est plus distincte.

C. *David et Goliath*. I. Sur grande planche. II. La crête de la montagne est déchiquetée. III. Des croisillons dans le bouclier.

D. *La vision de Daniel*. I. Sur grande planche. II. Le bord du haut, à gauche, inachevé. III. Ce coin terminé par l'achèvement des courbes.

F. 109. *Le sacrifice d'Abraham*. B. 35. 156 × 131. Un seul état signé : Rembrandt f. 1655.

F. 110. *Jacob Haaring, le vieil*. B. 274. 195 × 148. Non signé, ni daté. I. La fenêtre en oblique, au dehors, n'a pas de division en menuiserie ; la fenêtre de la salle est rectangulaire. II. Le rideau gagne en courbe sur cette fenêtre et l'autre fenêtre porte une forte pénombre à la place de son montant vertical de menuiserie.

F. 111. *Le Docteur Arnold Tholinx*. B. 284. 198 × 148. I. Modelés blonds en losanges sur la poitrine. II. Des tailles horizontales renforcent le ton.

F. 112. *Jan Lutma*. B. 276. 197 × 148. Avant la fenêtre et la signature. II. La fenêtre et la signature : Rembrandt f. 1656, puis l'inscription : Joannis Lutma Aurifex Natus Groningue.

F. 113. *Thomas Haaring, le jeune*. B. 275. 197 × 148. Signé : Rembrandt 1656. On ne doit considérer comme état authentique que celui ayant cette dimension du cuivre. L'accident d'impression du II de Rovinski n'est pas de la gravure. L'adjonction du tableau au mur est du xviiie siècle. Son effaçage est un autre faux. La planche usée dans ses noirs roux par tailles crevées a été coupée à 117 × 105 et retouchée grossièrement au burin classique. Le cuivre existe encore, mais il n'y a plus que le métal d'original.

F. 114. *Abraham recevant les Anges*. B. 29. 158 × 131. Un seul état signé : Rembrandt 1656.

F. 115. *Abraham Francen*. B. 273. 152 × 207. I. Le marchand d'objets d'art est assis sur un tabouret, la jambe gauche en arrière; le volet droit du triptyque soutient le rideau de la fenêtre. Rayon de soleil oblique au-dessus de la tête de Francen. II. Le siège est un fauteuil et la jambe gauche de Francen est rentrée sous la table. III. Le fauteuil est abaissé. Les chairs s'effacent. Il y a 6 autres états où Rembrandt n'a pas mis la main. La planche existe, effroyablement abimée par Watelet, Basan, Bernard. Il ne subsiste qu'une partie du triptyque et le magot chinois, en original.

F. 116. *Saint François à genoux* B. 107. 179 × 244. Signé et daté deux fois : Rembrandt f. 1657. I. Le couvent italien, le vallon ombreux au-dessous, la grotte et le premier plan d'angle à gauche ne sont pas gravés, mais la pièce est déjà signée à la pointe : Rembrandt 1657 (voir page 110 du volume de texte). La planche est achevée telle qu'elle est sur la reproduction, avec une surcharge de la signature.

F. 117. *La Samaritaine*. B. 70. I. La planche n'est pas gravée dans le haut, 205 × 160, non signée. II. Ce vide est couvert de tailles, mais la planche est réduite à 125 × 160. III. La signature : Rembrandt f. 1658 est ajoutée. L'ombre de la femme sur le mur est effacée au brunissoir en laissant des salissures; les cheveux de la Samaritaine tombent sur la nuque. La planche existe, en bon état dans le paysage, fatiguée dans les visages, maladroitement retouchés. Une copie médiocre inversée, a été faite au xviiie siècle.

F. 118. *Le Phénix* (allégorie caricaturale). B. 110. 181 × 183. Un seul état signé : Rembrandt 1658. Il est probable que l'écusson portait des armoiries plus précises désignant indirectement l'oison triomphant du Génie vaincu, les reins brisés comme l'*Icare* de la *Desolade Boedels*.

F. 119. *Jésus au jardin des oliviers*. B. 75. 118 × 82. Un seul état signé : Rembrandt f. 1658 (reproduit). La planche existe encore, très fatiguée et retouchée. Donc, beaucoup d'épreuves douteuses ou fausses.

F. 120. *Femme au bain*. B. 199. 157 × 128. Un seul état signé : Rembrandt 1658.

F. 121. *La femme devant le poêle*. B. 197. 128 × 186. Signé : Rembrandt f. 1658. I. Le corps modelé à l'eau forte pure, le fond de même; le tuyau du poêle n'a pas de clef; la femme est en bonnet blanc. II. Tailles au burin sur les chairs du torse, les seins et le bras droit. III. Le fond est précisé par des travaux d'outil. IV. La clé est au tuyau du poêle. Travaux complémentaires. Les états V et VI du Rovinski pourraient, à la rigueur, passer pour des retouches de la main de Rembrandt, depuis qu'on connaît la déclaration de Titus van Rijn; mais la planche n'y a rien gagné.

F. 122. *Femme nue, les pieds dans l'eau*. B. 200. 160 × 80. Un seul état signé : Rembrandt f. 1658. La planche existe encore, en bon état.

F. 123. *Négresse couchée,* ou *Dormeuse nue*. B. 205. 80 × 157. Signée : Rembrandt f. 1658. I. Avant les tailles croisées sur l'oreiller. II. Après la gravure de ces tailles. La planche existe et peut donner encore quelques bonnes épreuves, avec de grandes difficultés d'impression. Le titre de Clément de Jonghe : *Dormeuse nue* doit prévaloir, car ce n'est pas le corps d'une négresse.

F. 124. *Le grand Coppenol*. B. 283. 341 × 290. I. Inachevé sur fond blanc. Le bras droit esquissé. II. La planche est achevée, avec un rideau dans le fond. Les III, IV, V sont des retouches du xviiie siècle pour des tirages qui usèrent la planche au point qu'on dut la réduire à 159 × 133 avant de la refaire à l'outil. Le cuivre existe encore, très fatigué. Copie par Basan.

F. 125. *Pierre et Jean à la porte du Temple*. B. 94. 179 × 219. Signé : Rembrandt f. 1659. I. Le manteau de Pierre ne tombe presque pas sur sa poitrine. II. Ce manteau est abaissé par-dessus un brunissage visible. La planche existe encore, très fatiguée et plusieurs fois retouchée.

F. 126. *Cléopâtre nue,* ou la *Femme à la flèche*. B. 202. 203 × 123. Signé : Rembrandt f. 1661. I. La joue est modelée en une seule taille. La signature est à peine lisible. II. Tailles croisées sur la joue. III. Croisillons de tailles sous la draperie blanche qui pend à droite. Le titre : *Cléopâtre nue* de l'inventaire de Clément de Jonghe explique la tête d'homme apparaissant dans la ruelle du lit. C'est Antoine qui annonce la défaite de la flotte royale. Cléopâtre brandit une flèche empoisonnée en déclarant ne pas vouloir survivre à cet échec.

F. 127. *Antonides van der Linden*. B. 264. 124 × 105. 1665. Pièce commandée pour les frères Gaesbeck de Leyde pour le frontispice des œuvres du Dr Antonides van der Linden (Noël 1664). I. Avant l'ombre sur le bout des branches d'arbres. II. Les branches sont ombrées ; la balustrade est ombrée en deux tailles. III. La balustrade est modelée par trois tailles et le vêtement est plus ombré sous le bras gauche.

F. 128. *Le dessinateur devant le modèle*. B. 192. 231 × 184. Dernière ébauche gravée par Rembrandt vers 1668-9. I. Le chevalet est griffonné au trait, sans ombre, le fond est assez distinct et peu foncé. II. Le chevalet est ombré, le fond semble travaillé par une autre main (Titus?). Une chaufferette est ajoutée sous le tabouret pour réchauffer le modèle. Il existe une copie de cette pièce par Léop. Hestel.

FAUX ET PIÈCES FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A REMBRANDT.

Les pièces douteuses, les faux et les attributions erronées sont au nombre de 140 qu'on trouve inscrits et décrits, comme authentiques, dans le catalogue de Bartsch, sous les numéros et les titres suivants, placés dans leur ordre numérique. La plupart des faux sont de la main de marchands d'estampes marrons, du milieu du XVIIIe siècle. — 3. *Rembrandt portant un oiseau de proie.* — 5. *Rembrandt au visage rond.* — 6. *Rembrandt au bonnet fourré.* — 8. *Rembrandt aux cheveux hérissés.* — 9. *Rembrandt aux yeux chargés de noir.* — 11. *Rembrandt coiffé d'une toque.* — 12. *Rembrandt de forme ovale.* — 13. *Rembrandt la bouche ouverte.* — 14. *Rembrandt au bonnet et robe fourrée.* — 15. *Rembrandt au manteau avec le collet pendant.* — 18. *Rembrandt tenant un sabre.* — 25. *Rembrandt aux cheveux crépus.* — 31. *Agar renvoyée par Abraham.* — 32. *Agar renvoyée.* — 54. *Fuite en Égypte.* — 59. *Repos en Égypte.* — 85. *La Vierge de douleur.* — 93. *La décollation de saint Jean-Baptiste.* — 95. *Pierre et Jean à la porte du Temple.* — 96 bis. *Saint Pierre.* — 102 et 106. *Saint Jérôme.* — 108. *L'heure de la Mort.* — 109. *La Jeunesse surprise par la Mort.* — 116. *Chasse aux lions.* — 117. *Sujet de bataille.* — 119. *Les Musiciens ambulants* signés G. Dou. — 122. *Vendeur de mort aux rats.* — 127. *La Coupeuse d'ongles.* — 132. *L'amour couché.* — 134. *La Femme aux oignons.* — 135. *Paysan les mains derrière le dos.* — 137. *Vieillard à petite barbe.* — 145. *L'Astrologue.* — 146. *Un Philosophe.* — 147. *Le Philosophe en méditation.* — 149. *Vieillard, homme de lettres.* — 150. *Vieillard sans barbe.* — 153. *Tobie aveugle.* – 154. *Deux figures vénitiennes.* — 155. *Médecin tâtant le pouls.* (F. Bol.) — 156. *Le Patineur.* — 158. *Le Petit chien endormi.* — 160. *Gueux assis.* — 161 et 165. *Gueux et sa femme.* — 166. *Gueux dans le goût de Callot.* — 167. *Gueux à manteau déchiqueté.* — 168. *La femme à la calebasse.* — 171. *Lazarus Klap.* — 175. *Vieux mendiant au chien.* — 177. *Gueux.* — 178. *Autre gueux en pendant.* — 180. *Paysan debout.* — 181. *Paysanne debout.* — 182. *Gueux griffonné.* — 183. *Mendiants.* — 184. *Gueux enveloppé dans un manteau.* — 185. *Gueux et gueuse.* — 203. *Antiope et Jupiter.* — 204. *Femme nue dormant.* — 206. *Le paysage à la vache.* — 207. *Le grand arbre à côté de la maison.* — 215. *Le paysage au carrosse.* — 216. *La terrasse.* — 229. *Le bouquet d'arbres au bord du chemin.* — 230. *Paysage aux deux allées.* — 238. *Village à la grosse tour carrée.* — 239. *Le petit homme.* — 240. *Le canal à la barque.* — 241. *Le grand arbre.* — 242. *Le paysage à la barrière blanche.* — 243. *Le pêcheur dans une barque.* — 244. *Le paysage au canal.* — 245. *La maison basse au bord du canal.* — 246. *Le pont de bois.* — 247. *Le paysage aux palissades.* — 248. *La grange remplie de foin.* — 249. *Maison de paysan avec une cheminée carrée.* — 250. *La maison aux trois cheminées.* — 251. *Le chariot à foin.* — 252. *Le château.* — 253. *Le Taureau.* — 254. *La rue du village.* — 255. *Le Paysage non fini.* — 256. *Le paysage au canal.* — 258. *Jeune homme assis.* — 267. *Vieillard à grande barbe* (douteux). — 296. *Vieillard à tête chauve.* — 297. *Vieillard à grande barbe.* — 298. *Vieillard à tête chauve.* — 299. *Vieillard sans barbe.* — 300. *Vieillard à barbe courte.* — 301. *Tête semblable.* — 302. *Esclave à grand bonnet.* — 303. *Esclave turc.* — 305. *Homme à bouche de travers.* — 308. *Homme faisant la moue.* — 311. *Homme avec un chapeau à grands bords.* — 312. *Vieillard à grande barbe* (très douteux). — 314. *Vieillard à barbe carrée et bonnet.* — 317. *Vieillard à barbe droite.* — 318. *Philosophe avec un sablier.* — 319. *Homme avec trois crocs.* — 322. *Tête à bonnet.* — 323. *Homme avec bandelettes au bonnet.* — 324. *Vieillard à tête chauve.* — 326. *Tête grotesque.* — 327. *Autre tête grotesque.* — 328. *L'homme qui peint.* — 329. *Buste de jeune homme.* — 330. *Buste de jeune homme.* — 331. *Buste de jeune homme au bonnet orné de plumes.* — 332. *Buste d'homme à cheveux crépus.* — 333. *Buste de vieillard.* — 334. *Buste de vieillard.* — 335. *Buste d'homme avec bonnet orné de plumes.* — 336. *Tête d'homme avec cheveux crépus.* — 337. *Buste de vieillard.* — 338. *Jeune homme en buste* (douteux). — 339. *Nègre blanc.* — 341. *Étude pour la Mariée juive.* (F. Bol.) — 342. *La petite Mariée juive.* (F. Bol.) — 344 et 345. *Buste de la Mère de Rembrandt.* — 347. *Vieille méditant sur un livre.* — 355. *Vieille avec voile noir.* — 357. *Mauresque blanche.* — 358. *Tête de femme.* — 359. *Femme à grande cornette.* — 360. *Tête de vieille.* — 361. *Femme lisant.* — 362. *Vieille portant lunettes.* — 364. *Griffonnements avec un taillis et un cheval.* — 365. *Griffonnements avec la tête de Rembrandt.* — 366. *Griffonnements avec cinq têtes.* — 370. *Griffonnements avec le portrait de Rembrandt.* — 371. *Étude de chien.* — 373. *Griffonnements séparés par un trait au milieu de la planche.* — 374. *Trois têtes de vieillards.* — 375. *Étude de femme.* — Le 228 de Blanc, 32 de Dutuit : *Rembrandt gravant,* est un faux grossier.

A ce nombre, Sedlitz a cru bon d'ajouter de son crû : 378. *Buste d'homme.* — 380. *Vue d'Amsterdam.* — 381. *Deux chaumières.* — 382. *Le village au ruisseau.* — 383. *Le passeur.* — 384. *Le paysage aux deux passeurs.* — 385. *Deux cabanes ruinées.* — 386. *La vieille meule.* — 387. *Jan Six.* — 388. *Profil d'homme barbu.* — 389. *Profil de vieillard juif.* — 390. *Un vieillard à barbe pointue.* — 391. *Tête d'homme frisée.* — 392. *Un juif debout.* — 393. *La Mère de Rembrandt.* — 394. *Portrait de Rembrandt.* — 395. *Enfant endormi.* — 396. *Bethsabée.* — 397. *Vieillard au chapeau défoncé*, qui sont autant de faux. Enfin le N° 18 du Middleton et la *Circoncision* (N° 48 du Gersaint) sont aussi des faux.

J'estime qu'il n'est pas nécessaire de faire la démonstration technique de chacun de ces faux, ou attributions erronées. En raison du peu d'intérêt, du peu d'importance artistique de ces pièces, on voudra bien s'en rapporter à mes déclarations, basées sur une étude approfondie de chaque eau-forte. D'ailleurs, le lecteur qui a bien voulu suivre, avec attention, quelques-unes des démonstrations de cet ordre, est bien certainement capable de s'en assurer, lui-même, *de visu.* Aussi, j'espère que les grandes Bibliothèques finiront par élaguer leur *Œuvre de Rembrandt* de ce large appoint des faussaires et se décideront, enfin, à le présenter dans l'ordre chronologique qui met en évidence ces interpolations.

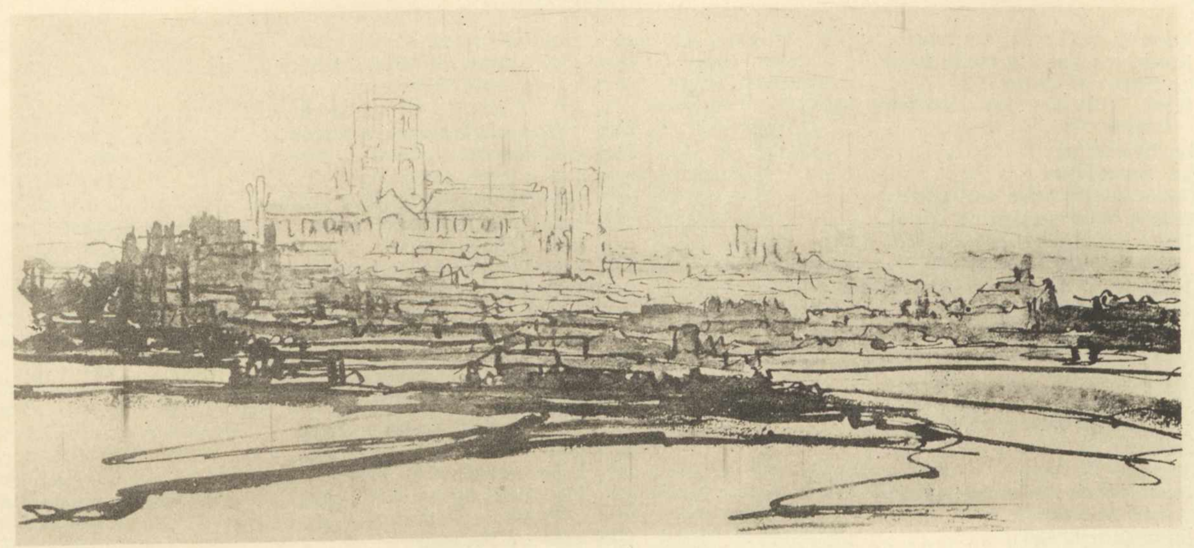
LISTE DES CATALOGUES DE L'ŒUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT PUBLIÉS ANTÉRIEUREMENT

Edme Gersaint, Helle et Glomy, Paris, 1751, in-8°. Edition anglaise de 1752. — *Pierre Yver*, Supplément au précédent. Amsterdam, 1756, in-8°. — *Daniel Daulby*, catalogue des œuvres de Rembrandt et de son école : Bol, Lievens, van Vliet, tiré de Gersaint, Marcus et Yver, Liverpool, 1796, in-4°. — *Adam Bartsch.* Réédition des précédents, très augmentée, Vienne, 1797, in-8°. — *Le chevalier J. de Claussin*, Paris, 1824, in-8°, avec supplément en 1828, Paris, in-8°. — *Thomas Wilson*, London, 1836, in-8°. — *Charles Blanc*, catalogue illustré de bois et 40 copies à l'eau-forte, Paris, 1859-61, in-8°. — *Link*, catalogue raisonné, 1860. — *Charles Blanc*, réédition avec 40 copies de Flameng et 35 hélios, Aman-Durand, 1873, in-4°. Grande réédition avec reproduction de toutes les pièces, grand in-folio, Paris, 1880. — *Middleton Wake*, London, 1878, in-8°. — *Eugène Dutuit*, in-folio illustré en deux volumes, 1881-84 (faisant suite au catalogue publié dans le *Manuel de l'amateur d'estampes*, 1882, avec supplément en 1885). — *Dmitri Rovinski*, avec 1000 phototypies, Saint-Pétersbourg, 1894. — *Woldemar von Seidlitz*, Leipsig, 1895, in-8°. — *Campbell Dodgson*, Hamerton, 1894, in-folio. — *Hans Wolfgang Singer*, avec 402 reproductions, Stuttgart, 1906, in-4°. — *Arthur-M. Hind*, avec 330 reproductions de gravures et 34 de dessins, 2 volumes, London, 1912, in-4°. — *Les Eaux-fortes de Rembrandt*, André-Charles Coppier, 1922, Armand Colin, Paris, in-4°.

Catalogue manuscrit de Mariette, 1750, Bibliothèque nationale. Catalogues de *Vosmaer*, 1877 et *Emile Michel* dans leurs : *Rembrandt.* Catalogues d'*Expositions au Burlington-Fine-Arts Club*, London, 1877; collection *Harrison Garret* à Baltimore; du *British Museum*, en 1899; de la *Bibliothèque Nationale*, Paris, 1908 (Courboin, Guilbert et Lemoine et Frédéric Keppel, New-York).

Premier état du SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. (B. 107. F. 116.)





VUE DE LONDRES (1662). — *Roseau et brou de noix.*

TABLE DES MATIÈRES.

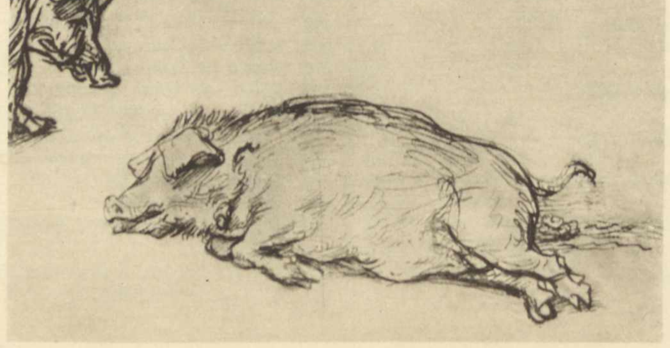
RÉFÉRENCES POUR CHAQUE PIÈCE D'APRÈS L'ORDRE ET LA NUMÉRATION DU CATALOGUE DE BARTSCH.

SUJETS PIEUX

SUJETS ALLÉGORIQUES OU DE FANTAISIE

GUEUX ET MENDIANTS

SUJETS LIBRES ET NUS



Étude au brou de noix pour LE COCHON. (Louvre.)



